پول . ب . ديكسون

الأسطورة والحداثة

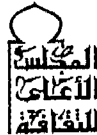
(أحلام محالة إلى التقاعد)

دراسة تطبيقية فى نقد الأسطورة

حول رواية : « دون كازمورو »

للكاتب البرازيلى : ماشادو ده أسيس

ترجمة : خليل كلفت



١٩٩٨

هذه ترجمة كتاب :

Retired Dreams : Dom Casmurro, Myth and Modernity, 1989.

تأليف :

Paul B. Dixon

صادر عن :

Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, USA.

تنـويه

رغم أن أمام مترجـمى ماشادو ده أسيس (١٨٣٩ - ١٩٠٨) إلى اللغة العربيـة مهمة ضخمـة (تقع أعماله فى ٣١ مجلداً) حـتى مع التركيز علـى إنتاجه البالغ الأهمـية بعد ١٨٨٠ فإن ظهـور هذا الكتاب الهام عن رائعة مـاشادو : دون كازمورّو ، يأتى بعـد قدر معقول من التمهيد بترجمة أعماله إلى اللغة العربية.

فى سنة ١٩٦٣ ، صدرت ، فى دمشق ، رواية : كونـكاس بوربا (ترجمة : سامى الدروبى ، دار دمشق للطباعة والنشر - الـعدد ٦ من سلسلة روائع الأدب الغربى) ، كما صدرت طبعة ثانية لهذه الترجمة بعنوان : الفيلسوف أم الكلب ؟ (روايات الهلال بالقاهرة فى جزءين ، أغسطس وسبتمبر ١٩٧٣) .

وفى سنة ١٩٩١ ، أىْ بعـد حوالى ثلاثين سنة ، صدرت ، فـى القاهرة ، رواية : دون كازمورّو (ترجمة : خليل كلفت ، دار الياس العصرية - العدد ٤ من سلسلة القصة العالمية).

وهناك رواية قصـيرة هامـة لماشادو ، عنوانها الأصلى : طبـيب الأمراض العـقلية ، ترجمت بعنوان : مسـتشفى المجاذيب ، فى ١٩٦٧ ، ثم تُرجـمت مرة أخرى فى ١٩٩١ بعنوان : السراية الخـضراء (ترجمـة : خليل كلفت، دار الياس العصـرية - العدد ١ من سلسلة القصة العالمية).

كمـا ظهرت ترجمات قـصص قصيرة لمـاشـادو فى عدد من المجـلات (العـربى ، إبداع ، القاهـرة ، الثقافة الجديدة) لخليل كلفت ومـحمد عيد إبراهيم ، وذلك على حدّ علمى.

كما آمل أن تظهر خلال ١٩٩٧ أو ١٩٩٨ الترجمة التى أعدّها الآن لرواية ماشادو : مذكرات براس كوباس يكتبها بعد وفاته ، بالإضافة إلى قصص قصيرة لماشادو ودراسات عن أدبه ؛ وهى إما مترجمة أو قيد الترجمة .

على أن ظهور هذا الكتاب ذاته يمكن أن يكون حافزا جديدا إلى المزيد من الاهتمام بأدب ماشادو ، قراءة وترجمة ونقدا ، بعد أن ظل ذلك الأدب لفترة أطول مما ينبغى حبيس اللغة البرتغالية قبل أن يخرج ، خلال النصف الثانى من القرن العشرين ، ليحتل مكانته الراهنة المتعاظمة فى الأدب العالمى .

المترجم

ملاحظة : الإشارات والمراجع الواردة فى نهاية الكتاب الأصلى بقيت كما هى مع ترجمة كل ما ينبغى ترجمته كهوامش أسفل الصفحات المعنية .

مدخل

« ليس كلّ شيء واضحاً فى الحياة أو فى الكتب » . إذا أردنا العثور على دليل قوى على صحة هذا التعبير المخفِّف من وطأة الحقيقة لن نكون بحاجة إلى المضىّ إلى أبعد من رواية دون كارمورّو ، الكتاب الذى يشتمل عليه (الفصل ٧٧) ، أو ماشادو ده أسّيس الرجل الذى كتب تلك الرواية .

وُلد چواكين ماريا ماشادو ده أسيس فى ريودى چانيرو فى ١٨٣٩ لأم برتغالية وأب برازيلى خلاسىّ . وكانت الأسرة فقيرة للغاية كما أجمعتْ روايات سيرته ، ولم يتجاوز التعليم الرسمى للصبىّ المستوى الأوّلىّ . وهذه التوليفة من الظروف كافية عادةً للحكم على شخص بالبقاء فى الدرجات الدنيا من السلم الاجتماعى فى البرازيل ؛ حيث لا يمثّل لا العِرْق ، ولا الدخل ، ولا التعليم ، بمفرده عاملا محدِّدا كاسحاً ، غير أن اجتماع هذه الظروف الثلاثة كافٍ تماما عادة . ونظراً لهذه البنية الاجتماعية فإن قصة حياة ماشادو تُعَدّ غير قياسية ، إنْ لم تكن ملغزة . بدأ انشغال ماشادو بالكلمة المطبوعة فى عمر مبكر ، فى البداية كجامع حروف فى مطبعة ومصحّح بروفات طباعة ، وفيما بعد ككاتب أعمدة لصحف متباينة حول الأحداث الجارية والأفكار السائدة . وكان يحضر المناقشات الأدبية فى أفضل مكتبة فى المدينة وبالتدريج لفت اهتمام بعض الكتاب البارزين آنذاك . وكان ينهمك طول الوقت فى كتاباته فى كافة الأجناس الأدبية الرائجة كما كان يقرأ بشراهة . ويضارع نموّ شهرته ككاتب ذلك النموّ الثابت إلى حد ما لأعماله فى النضج والصقل والتألّق . ومع شهرته المتنامية هبطت عليه سلسلة من الوظائف الدواوينية الهامة – مناصب حكومية تتسم بمكانة رفيعة لكنها لا تقتضى سوى مطالب محدودة بعض الشىء من حيث الوقت والقدرة على الإبداع . وكانت هذه الوظائف فى كثير من الأحيان إعانات ضمنية لأفضل المثقفين ، تحقّق الأمان المالى فيما توفّر الوقت للكتابة . وقد تم تنصيبه رئيسا مؤسّسا للأكاديمية البرازيلية للآداب . وعند وفاته فى ١٩٠٨ ، كان ماشادو ده أسيس قد تسنّم ذروة المؤسسة الثقافية للبرازيل . ويبدو صعوده من موقع حرمان شديد إلى موقع امتياز أشبه تقريبا بقصة من قصص هوراشيو آلجر Horatio Alger التى يحدث فيها دائما مكافأة

الجسارة والمسئولية والعمل الشاق والإصرار . على أنه إذا كان لنا أن نحكم على أساس أعماله المكتوبة فإن ماشادو لم يقبل مطلقا فى الحقيقة فكرة أن المرء يمكنه أن يحقق تقدما بمجرد اتباع قواعد اللعبة . وتبدأ غالبية شخصياته فى موقع متفوق اقتصاديا (رغم أن ذلك لا يتحقق بفضل أية جدارة شخصية خاصة) غير أنه « يجرى إفقارها » بطريقة أو أخرى بوسائل أقلّ مادية . وهناك فائزون وخاسرون بين شخصياته ، غير أن اللعبة التى تنهمك فيها هذه الشخصيات تبدو لعبة مصادفة أكثر منها لعبة مهارة . وكثيرا ما يكون ماثلاً هناك عنصر نسبية أو صعود وهبوط : ليس المرء سوى فائز صغير ، أو يفوز يوما ليخسر فى اليوم التالى .

والحقيقة أن تأمل حياة المؤلف عن قرب يُلقى الضوء على الطابع العرضى لنجاحات شخصياته ؛ ذلك أن نجاحه لم يكن انتصارا سهلاً أيضا . كان ماشادو يتلعثم فى كلامه بوضوح كما أنه كان يعانى من نوبات الصرع . وربما كان يعانى حقا من مشكلات تتصل بقبول هويته العرقية . ويشير بعض النقاد إلى اللحية والشعر الناعم الحلاقة فى صوره الفوتوغرافية كمحاولة لإخفاء ملامحة الأفريقية ، ويذكر آخرون تفضيله للشخصيات الأرستقراطية فى أعماله كدليل على مركّب نقص عِرْقىّ أو اجتماعىّ . ويجرى الاحتفاء فى البرازيل بزواج المؤلف (من امرأة برتغالية من أسرة نبيلة) كنموذج للتفانى المتبادل . وقد غدتْ الآن سونيتّة ماشادو المهداة إلى المحبوبة كارولينا بمناسبة وفاتها إحدى القصائد الكلاسيكية فى اللغة البرتغالية . ومع ذلك فحتى نجاح هذا الزواج كان مشوباً بخذلان انعدام الذُّرّيّة . وكثيرا ما تتحدث شخصيات ماشادو عن رغبة فى الأبوة أو الأمومة أو تعبرّ عن قلقها إنْ كانت محرومة من تلك الحالة :

على أننى أحسب أنه لابدّ أن المؤلف قد أحسّ بإحباط فيما يتعلق بظروفه الأدبية كذلك . ورغم أنه لم يسافر قط بعيدا عن ريو دى جانيرو ، فمن الصعوبة بمكان أن يكون هناك كاتب أكثر منه عالمية (كوزمو بوليتانية) . لقد أعجب بالكتّاب العظام لكافة العصور والأمم - هوميروس ، فيرجيل ، ثيربانتيس ، كامونس ، جوته ، ستيرن ، پو ، بودلير - كما أن أعماله مرصّعة بإشارات متكررة إلى كتّاب من كل أنحاء العالم الغربى . ولا شك فى أنه كان يعدّ نفسه ، بمعنى أدبى ، مواطنا عالميا ، غير أن من الصعوبة بمكان أن

نقول إن العالم قد ردّ له الجميل . ولم يكن ليجهل عبقريته الخاصة واحتمال الاعتراف العالمى به . وفى الوقت ذاته ، لم يكن ليجهل حقيقة أن الأقدار حكمت عليه بأن يكتب بالبرتغالية ، اللغة التى وصفها باقتدار أحد معاصريه ، الشاعر أولافو بيلاك Olavo Bilac ، بأنها « مقبرة » الأدب .

وما من كاتب برازيلى يُعَدّ أكثر جاذبية لكتّاب السيرة أو لأدعياء كتّاب السيرة من ماشادو ده أسيس ، ومع ذلك فإن قليلين من الكتّاب البرازيليين تظل حياتهم مستعصية على المعرفة بعناد كحياته . فالمعلومات الشخصية عن المؤلف نادرة ؛ وإشارات المؤلف إلى حياته الخاصة معدومة عمليّا . وكان ماشادو يؤكد أن الطريق إلى تأليف كتاب ممتع هو تَرْك الأمور الخاصة خارجه . وزعم أن الكتاب ، بالامتناع عن المعلومات ، يحفز خيال القارىء . والواقع أن كتاب حياته غامض ، كما أن النشاط الحدسى الذى يواصل الإحاطة بتلك الحياة تأييد رائع لأطروحته (١) .

رائعة الإبهام

ورائعة ماشادو ، دون كازمورّو ، ليست بحال من الأحوال أقلّ إشكالية من حياته . ورغم أن الكتاب قد تُرجم إلى لغات عديدة ، فإن عنوانه يقاوم الترجمة بعناد ، ولا أعرف حالة واحدة ظهر فيها باسم غير اسمه الأصلى . ويعنى « دون كازمورّو » Dom Casmurro شيئا من قبيل Sir Sourpuss (= السيد النَّكَدِىّ) ، دون أن يبدو بكل هذه التفاهة . والعنوان لقب ودود منحه للراوى أصدقاؤه بسبب طبعه الشبيه بطبع ناسك ، المنطوى والعنيد بزهو .

ورغم أن دون كازمورّو رواية غنية الطبقات ، تنكبّ على مسائل مثل الإيمان ، والحقيقة ، والمعرفة ، والفن ، والدين ، والسياسة ، فإنها تُعَدّ فى المحلّ الأول قصة حب . ويروى الراوى ، بنتوسنتياجو Bento Santiago (المسمّى بصيغة التصغير

بنتينيو Bentinho فى سنوات صغره) ، كيف أنه عندما كان مراهقا وقع فى حب كاپيتو Capitu ، بنت الجيران . وحيث أنها فتاة ماكرة وفاتنة للغاية ، تُشجّع كاپيتو بنتينيو على أن يحبها وتُبْدى بصراحة اهتماما مماثلا به . لكنْ هل هو بنتينيو بالفعل ما تجده جذابا ، أم المركز الاجتماعى الأعلى الذى يمثّله ؟ وكاپيتو من أسرة أفقر ولم يكن بوسعها أن تقيم فى نفس الحىّ إلا لأن أباها فاز بالجائزة الكبرى فى يانصيب . ويتواعد هذان الصبيّان فى عمر مبكر على زواج كل منهما من الآخر . على أن هناك عقبة كأداء تقف فى طريقهما . ذلك أن أم بنتينيو المترملة ، جلوريا ، كانت قد نذرت للرب أن يغدو ابنها الوحيد قسّيسا . ويغدو لِزامًا على العاشقَيْن الصغيرَيْن أن يتحايلا بطريقة أو أخرى على هذا النذر دون إغضاب دونا جلوريا . وينسج الاثنان خيوط مؤامرة تكشف فيها كاپيتو عن قدراتها المذهلة على المناورة . وبعد ذلك بسنوات قليلة - وليس قبل أن يكون قد تعيَّن على بنتينيو أن يقضى بعض الوقت فى الذهاب إلى المعهد الدينى - يتم العثور على حلّ لمأزقهما . وتفى دونا جلوريا بنذرها للرب عن طريق التكفُّل بشاب آخر ليصير قسّيسا . وعندئذ يفى بنتينيو وكاپيتو بتواعدهما على الزواج .

بعد ذلك بخمس سنوات ، بما فى ذلك بعض سنوات نفاد الصبر والقلق لكل من الزوج والزوجة ، يُولد ابن . وسرعان ما يُظهر حزقيال سمتَيْن بارزتَيْن : نزوعه إلى تقليد الناس ، حتى أدقّ سماتهم الشخصية ، والشبه الذى يجمعه بصديق حميم للأسرة ، إسكوبار . هذا الشبه - هل هو ببساطة شذوذ عرضىّ للطبيعة ، عزّزته موهبة التقليد لدى الطفل ، أم أن هناك ما هو أكثر من ذلك ؟ ويأبى بنتينيو أن يشغل باله بالتفكير أكثر فى هذا الأمر إلى أن يموت إسكوبار فجأة . وعندما يرى كاپيتو تبكى على جثمان الميت قبل دفنه ، يصدمه إدراك مرير . ورغم أنه لا يواجه زوجته لبعض الوقت فإنه لم يعد قادرا على أن يحبها هى أو ابنها . ويأتى الوقت الذى يغدو من المستحيل فيه أن يمتنع عن الاتهام الخاص بأن كاپيتو قد خانته ، وأن حزقيال هو ابن إسكوبار . وتأبى كاپيتو تأكيد أو نفى مزاعمه لكنها تقرّ فحسب بأن زواجهما قد انتهى أمره . وهى تقضى بقية أيامها فى سويسرا . ويموت حزقيال شابًا خلال بعثة علمية فى الشرق الأدنى .

وتتعرض مسألة إخلاص كابيتو لإبهام مرفوع إلى الأُسّ الثانى . ووقائع الأمر فى حدّ ذاتها ملتبسة . غير أنه فيما وراء ذلك هناك عدم اليقين الذى يخلقه الراوى بضمير المتكلم . ويُعَدّ سانتياجو ، الذى يُبْدى عدم ثقة بالرابطة الزوجية وكذلك خيالا نشيطا ، مثالاً كلاسيكياً « للراوى غير الموثوق » . غير أن عدم الثقة به لا يجعل لُغْز إخلاص وسلوك كابيتو أقلّ قدرة على فرض نفسه . ذلك أنه ينبغى أن تكون هناك إجابة على كل حال . وإذا كان لابدّ من أن يكون لكابيتو أىّ تماثل مع الحياة الفعلية فلا مناص من أحد أمريْن : إمّا أنها ارتكبت الزنا وإمّا أنها لم ترتكبه . أما حزقيال فينبغى ، لتكون له صلة ما بالحياة الفعلية ، أن يكون ابناً لشخص ما . وبعد نَشْر الرواية بقرابة قرن ، مايزال القرّاء والنقاد يواصلون الجدال حول هذه القضية . ومن المؤسف أنه لا أحد إلى الآن قد قام بتحديد الطريقة التى تم بها نقل التكنولوچيا الطبية الشرعية الحديثة إلى التطبيق على هذا الأمر .

ويؤثّر إبهام الحبكة على مستويات أخرى أيضا لأن تأكيدات الراوى عن الحياة ، والمعرفة ، والرب ، وغيرها ، مستمدّة مجازيا من سَرْد علاقته بكابيتو . ذلك أن القيمة الحقيقية لاستنتاجاته تتوقف على القيمة الحقيقية لروايته عن نزاعهما الزوجى . فليس من المدهش ، إذن ، أن يجد الدارسون إلى الآن صعوبة فى التوصل إلى إجماع فى تقييمهم لأيديولوچية الرواية أو لنظرتها إلى العالم .

مدخل إلى القرن العشرين

وكأنّما بفضل نوع من العدالة الشعرية ، نجد عدم اليقين الجوهرى للرواية يضارعه عدم اليقين فى الظروف الخارجية التى أحاطت بها . فقد نُشرت دون كازمورّو فى ١٨٩٩ أو ١٩٠٠ ، حسب نظرتك إلى هذا الأمر . ذلك أن المراسلات بين ماشادو وناشره ، جارنيير Garnier ، تُثْبت أن إنتاج الكتاب اكتمل فى ديسمبر ١٨٩٩ ، غير أنه لم يتم تسليمه وبدء توزيعه إلا فى يناير ١٩٠٠ (٢) . ولم يكن هناك تاريخ نشر على الطبعة

الأولى ، وهكذا اختلفت البيانات الببليوجرافية بين هاتين السنتين منذ ذلك الحين . ونظرا لإبهام الكتاب نفسه ، يبدو من الملائم إلى حدّ ما أن يكون تاريخ نشره ، وحتى تصنيفه كرواية من القرن التاسع عشر أو من القرن العشرين ، مشكوكاً فيه .

ولكن لماذا تكون منتمية إلى هذا التصنيف أو ذاك ؟ إننى أقترح أن يُعتبر هذا العمل منتميا إلى كلا التصنيفين . ذلك أن دون كازمورّو جديرة بالاعتراف بأنها علامة فاصلة ، تُميّز نهاية عصر وبداية عصر آخر . وفى مقال لاذع عنوانه « سفرالرؤيا الحديث » ، يذكر فرانك كيرمود Frank Kermode مطبوعات هامة قليلة صدرت عند منعطف القرن تماما بالضبط ويجعلها محتواها ترتدى أهمية رمزية « كمداخل » إلى عصرنا :

> وبطبيعة الحال فإن هذا اللغو عن القرون يمكن النظر إليه على أنه يقوم على التقويم الاعتباطى ؛ إنما هو أسطورة . . . غير أنك إذا أردتَ أن تُدافع . . . عن التاريخ الأسطورى ، يمكنك أن تفعل هذا جيدا جدا . ففى ١٩٠٠ مات نيتشه ؛ ونشر فرويد كتابه تفسير الأحلام ؛ وكانت سنة ١٩٠٠ تاريخ منطق هوسرل وتاريخ عرض نقدى لفلسفة لايبنيتس لبرتراند راسل . وبمعنىً دقيق للتوقيت ، نشر بلانك فرضيته عن الكم quantum فى الأيام الأخيرة للقرن ، ديسمبر ١٩٠٠ . وهكذا فخلال أشهر قليلة ، نُشرتْ أعمال حوّلتْ أو أعادت تقييم الطابع الروحى ، وعلاقة اللغة بالمعرفة ، ومناط عدم اليقين البشرى ذاته ، ليصبح التفكير فى ذلك من الآن ليس كنقص فى أدوات البشر بل كجزء من طبيعة الأشياء ، كشرط لما نعرف (٣) .

ولو أن ماشادو ده أسيس كان أيسر منالاً لفرانك كيرمود - لو أن الأقدار العمياء جعلته روائيا بريطانيا ، مثلا ، بدلا من روائى برازيلى - فأنا على ثقة بأن كيرمود كان سيجد من الملائم تماما أن يُدْرج رواية دون كازمورّو فى قائمته ، معترفا بدور هذا الروائى ، جنبا إلى جنب مع دور بلانك ، فى بحث « عدم اليقين البشرى » . . . « كجزء من طبيعة الأشياء » .

ورغم الظروف التى جعلتها مغمورة نسبيًا فإن رواية دون كازمورّو جديرة بالإقرار

بأنها فى حدّ ذاتها علامة فاصلة - بوصفها إحدى « الكلمات الأخيرة » عن رواية القرن التاسع عشر ، وبوصفها مدخلا ملائما إلى الرواية الجديدة للقرن الحالى .

ولشرح أسبابى وراء هذا الزعم ، أرغب فى أن أنظر إلى الرواية ضمن السياق الأدبى العام لكن من منظور خاص . فبوصفها رواية عن الزنا ، تنتمى دون كازمورّو إلى نوع واسع ومتميز من الأعمال الأدبية . ويوضح تونى تانر Tony Tanner أنه رغم أن الزنا قد برز فى الأعمال الأدبية لكافة العصور إلا أنه يبدو أنه يرتدى أهمية خاصة فى القرن التاسع عشر :

> إنها ظاهرة بالغة الجلاء والوضوح إلى حدّ أن العديد من روايات القرن التاسع عشر التى ظلّ يُعترف بأنها « عظيمة » - والتى يُعتقد بطرق متباينة وبدرجات متباينة أنها تشتمل على الاستكشافات القصصية الأبعد مدى فى أعماق عصرها - تتمحور حول الزنا ، وإلى حدّ أنه ، ببعض الاستثناءات ، كان القليلون هم الذين اعتقدوا أن من الجدير بالمحاولة أن يمضوا بالأمر إلى أبعد من ذلك . غير أن النتائج التى ينطوى عليها هذا التعميم الواضح للغاية تشمل طبيعة ووجود الرواية البرچوازية العظيمة ذاتها . . . (٤) .

والأسباب وراء واقع أن هذه الثيمة كانت ملائمة فى القرن التاسع عشر لا تستعصى على الاكتشاف . لقد كان عصراً تستحوذ عليه الأخلاق . فهل كان من الممكن أن تكون هناك دراسة حالة مُرْضية أكثر من ذلك فى نظر جيل مصمّم على عَرْض همومه المعنوية والأخلاقية ؟ وكثيرا ما شدّد كتاب ممن يميلون إلى الرومانسية على البُعْد الشخصى الفردى للمشكلة ، كما هو الحال مع بحث هاوثورون Hawthorne عن الإثم ، والتكفير ، والإدانة ، فى الرسالة القرمزية The Scarlet Letter أو تصوير ستندال Stendhal لشخصية حائرة وقهرية إلى حدّ ما فى رواية الأحمر والأسود Le Rouge et Le Noir . لكنْ حتى مع هذه المعالجات الشخصية لا يمكننا إلا أن ندرك على الأقل نقداً ضمنيًا للمجتمع الذى قام بتهميش الشخصيات الرئيسية للقصص . وهناك مؤلفون ، مثل تولستوى فى رواية أنّا كارينينا ، كانوا معنيّين فى المحل الأول بمسألتىْ الصواب والخطأ أو بإبراز عواقب الخطيئة . غير أن الروائيين أخذوا يميلون ، بصورة متزايدة ، إلى معالجة الأزمة العائلية للزنا بوصفها

أحد أعراض علّة أعمّ ، وكان موضوع خطابهم الأخلاقى هو المجتمع بصورة عامة . وفى حالة فلوبير ، على سبيل المثال ، يُعَدّ الضجر ennui المستمر والإنفاق المسرف لمدام بوفارى تصويرين لبرچوازية بأكملها صار وجودها مجردًا من الرضا ومُفْلسًا أخلاقيا . ونحن لانجد أية صعوبة فى النظر إلى مواقف الزنا العائلية عند بلزاك على أنها عوالم مصغّرة تمثّل طبقات كاملة من الناس . وفي بعض الأحيان ، تغدو أمم بأسرها معنيّة ، كما هو الحال فى رواية Unwiederbringlich (فى طىّ النسيان)، للكاتب الألمانى فونتانه Fontane * ، التى توحى فيها الولاءات المتقلّبة للشخصيات بالتحالفات المتغيّرة بين البلدان .

وفى كتابه الزنا والرواية Adultery and the Novel يُحلّل تانر أو يذكر على الأقل واحدا وعشرين عملا ، قليل منها من أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن العشرين أما أغلبها فمن القرن التاسع عشر ، ويعتبرها أهمّ الأمثلة على « الرواية البرچوازية العظيمة » التى تتضمن الزنا (٥) . والأمر الذى له مغزاه أن عملين من أعمال ماشادو ده أسيس يظهران فى القائمة ، وهما رواية مذكرات براس كوباس يكتبها بعد وفاته Memórias póstumas de Brás Cubas ** ورواية دون كازمورّو . والحقيقة أن رواية دون كازمورّو مختلفة عن كافة هذه الأعمال الأخرى فى ناحية بالغة الأهمية . ذلك أن كل واحدة من الروايات العشرين الأخرى واضحة لا لبس فيها من حيث الوقائع الأساسية . وفى حالتين اثنتين منها نجد الزنا لا يعدو أن يكون « زنا فى قلب المرء » ، غير أن من الجلى الواضح دائما أنه حدث على الأقل انتهاك عاطفى للإخلاص كما ينبغى أن يكون . وفى كافة الحالات الأخرى يكون من الثابت بجلاء بطريقة ما أن الفعل المادى للزنا قد وقع . وهذا ، فى اعتقادى ، لافت للنظر إلى حدّما لأنه بعيد جدا عن الحياة الفعلية التى عقد الكثيرون من هؤلاء الروائيين عزمهم تماما على تصويرها . ذلك أن مسألة الإخلاص الزوجى أو عدم الإخلاص الزوجى تنتمى برمتها ، كما توحى العبارتان نفسهما ، إلى عالم الأمل ، أو الإيمان ، أو الحدس ، أو الشك ، أو الارتياب ، أكثر مما تنتمى إلى

* تيودور فونتانه (١٨١٩ - ١٨٩٨) كاتب ألمانى ألّف أساطير شعرية وروايات - المترجم .

** ظهرت فى الترجمة الإنجليزية بعنوان : Epitaph of a Small Winner (« كتابة على قبر فائز صغير ») - المترجم .

عالم المعرفة . ومن الناحية العملية فإن الناس لايمكنهم ببساطة أن يراقبوا أو يراقبن نشاطات زوجاتهم أو أزواجهن (وناهيك بمراقبة مشاعرهن أو مشاعرهم) طوال كل ساعات اليقظة والنوم . غير أنه يبدو أن رواية القرن التاسع عشر قد قامت على الأساس الوطيد لمعرفته المفترضة . وقد نبع كامل المغزى الأخلاقى لدى هذه الأجيال من الروائيين من الاعتقاد بأنهم عرفوا الواقع وعرفوا ما فيه من صحيح وخاطىء . ويبدو لى أن هذا الاعتقاد كان سببا هاما وراء واقع أن الزنا القصصى عندهم كان قاطع التحدد . فكيف كان يمكن للواحد منهم أن يستخدم أزمة عائلية كنقطة انطلاق لخطاب أخلاقى مفحم إنْ كانت « وقائع » تلك الأزمة لا يسهل الوصول إليها يقيناً ؟

ورواية دون كازمورّو هى الوحيدة ، من قائمة روايات تانر ، التى تدع مسألة الزنا فى عالم الحدس . فنحن لا نعرف ما إذا كانت كابيتو قد تورطت فى علاقة جنسية مع إسكوبار ، أو حتى ما إذا كانت قد انجذبت إليه بوجه خاص . وهذا الواقع يجعل دون كازمورّو نمطا مختلفا جدًا للرواية . ووفقا لألبير كامو فإن : « ما يميّز الإدراك الحديث من الإدراك الكلاسيكى هو أن هذا الأخير يزدهر على المشكلات الأخلاقية والأوّل على المشكلات الميتافيزيقية » (٦) . ويبدو أن مناقشة كارلوس فوينتيس Carlos Fuentes للاختلاف الأساسى المميز بين الروائيين الأمريكيين اللاتينيين فى القرنين التاسع عشر والعشرين إنما تتوسع حول هذه الفكرة ذاتها :

> . . . كان المثقفون ، فى القرن التاسع عشر ، قادرين على إدراك معادلة الحضارة – الهمجية ، أو عالم من التقدم فى مواجهة عالم من التخلف . لقد عاشوا فى عالم ملحمىّ وكانت استجابتهم هى الملحمة . غير أن هؤلاء المثقفين أنفسهم كان عليهم فى القرن العشرين أن يناضلوا فى مجتمع أشدّ تعقيدا بكثير ، داخليا ودوليا على السواء ، ولم يعد يكفى فيه السلاح ، والعقل ، والأخلاق . . . عندئذ بدأ انتقال من التبسيطية الملحمية إلى التعقيد الجدلى ، من ثقة يقينية بالإجابات إلى الشك فى الأسئلة .

وتشير هذه الأقوال إلى أحد العوامل الرئيسية التى تميّز رواية دون كازمورّو من الرواية البرچوازية التقليـدية . فبدلاً من البداية بفرضيـة من فرضيات المعرفة والشـروع فى تأكيد الحقيقة الأخلاقية ، تقوم رواية ماشادو باستكشاف البديهيات التى تجعل الخطاب الأخلاقى ممكناً . ويبدو أن ما يأتى فى المحل الأول هو توجيـه الأسئلة بدلا من تقديم الأجوبة : ما هى الحقيقة ؟ هل هى موجودة بصورة مستقلة عن الباحث عنها ؟ وكيف نعرف ؟ وما هى الحدود بين إيماننا ومعرفتنا ؟ وعندما لا نعرف : كيف ينبغى أن نتصرّف ؟

علامة فاصلة فى أمريكا اللاتينية

كان ماشادو ده أسيس أول كـاتب أمريكى لاتينى ، ومن المدهش أنه كان أحد أوائل الكتّاب فى أىّ مكان ، يواجه هذا العالم الروائى الجديد . ويُوجـز فوينتيس سمات عديدة لهذا الجيل الجديد من الروائيين الذين بدأوا يزدهرون فى أمريكا الأسبانية فى الخمسينات ، وهى سمات سبقت روايةُ دون كازمورّو إلى تجسيدها :

١ - التحويل الأسطورى : انتقال من الواقعـية الوثائقية إلى تصوير الواقع فى صلته بالأساطيـر الكونية . وسـيكون المكوِّن الأسطورى لرواية دون كازمـورّو أحد الموضـوعات الرئيسية لهذا الكتاب .

٢ - الاتحاد بين النقد والخيال : انتقال من الاتجاه الدعائى للنقد الاجتماعى المبكر إلى معالجة إبـداعية أكثر إرهافا تظلّ مـحتفظة بالتزامها . وقـد ناقش النقد الحديث رواية دون كازمورّو على أنها قصـة رمزية سياسية ونقد للمجتـمع الأوليجارشى للبرازيل (٨) . ومع أننى لا أوجّه اهتـمامى إلى البُعْـد التاريخى لذلك النقد إلا أننى سـأبـيّن أن الرواية تُوجّه النقد لنمط من التفكير يبرز فى المجتمعات الاسـتبدادية وأن المؤلف يستعمل وسائل شعرية لتوصيل ذلك النقد .

٣ - الإبهام : التخلى عن « التبسيطية الملحمية » لصالح أشكال تعبير تعكس بدقة أكثر تعقيد الحياة الحديثة . وكما سبق وأوضحت فإن إبهام دون كازمورّو ، ذلك الإبهام المقلق والساحر فى الوقت نفسه ، يرتبط بقدر كبير من ثرائها الاستثنائى .

٤ - الفكاهة والباروديا (المحاكاة الساخرة) Parody : الاتجاه إلى تبنّى موقف عدم الجدية ، وحتى إلى إبداء بعض الملاحظات الجادة جدا ، وقد ناقش العديد من النقاد الفكاهة ، والتهكم ، والباروديا فى رواية دون كازمورّو (٩) . وسوف يوضح هذا الكتاب أن معالجة الرواية للأسطورة تميل إلى أن تكون بارودية parodic .

٥ - إضفاء الطابع الشخصى Personalization : فى مجال رسم الشخصيات ، التخلى عن القوالب المكررة فى سبيل شخصيات أكثر تعقيدا ؛ فى مجال الأسلوب ، الابتعاد عن السرد النثرى الخطّىّ من أجل تكريس أنماط عديدة من التقنيات « الخارجة على المألوف » وذات الطابع الفردى . ورواية ماشادو رائعة فى المجالين . وكل من قرأ الكتاب يمكن أن يشهد للعمق الاستثنائى فى إبداع شخصياتها . ومن المستحيل عمليا الخلط بين خطاب الرواية المطنب ، والذاتى المرجعية ، والمجازى بصورة مكثفة ، وبين خطاب رواية أىّ مؤلِّف من معاصرى ماشادو (١٠) .

وكتاب فوينتيس يعتبر اسميا حول الرواية الأمريكية الأسبانية ، غير أنه يميل إلى أن يستخلص استنتاجات عامة عن القصص الأمريكية اللاتينية ككل . وعلى سبيل المثال فإنه يقول إن الطبيعة كانت الشخصية الرئيسية الأمريكية اللاتينية الحقيقية فى الرواية التقليدية (١١) ؛ وإن الكاتب الأمريكى اللاتينى كان فى وضع مزدوج ، مُدافعاً عن ضحايا ظلم واضطهاد المجتمع لكنْ منتميًا إلى النخبة (١٢) ؛ وإن الرواية الأمريكية اللاتينية تبدو شكلا سكونيا داخل مجتمع سكونىّ (١٣). ورغم أن فوينتيس لا يناقش أبدا عملا واحدا من أعمال الأدب البرازيلى فإن ميله إلى الانتقال بتعميماته من الأدب الأمريكى الأسبانى إلى الأدب الأمريكى اللاتينى إنما هو ميل شائع وليس بلا مبرر تماما . ذلك أن البرازيل تنتمى ، على كل حال ، إلى نفس التراث الثقافى الأساسى الذى تنتمى إليه البلدان الناطقة بالأسبانية . على أن أولئك الذين يعرفون الأدب البرازيلى لا يمكنهم إلا أن يلاحظوا عدم

دقة بعض تأكيدات فوينتيس حول القصة « الأمريكية اللاتينية » . فهو يزعم ، على سبيل المثال ، أن خورخه لويس بورخيس هو أول كاتب قصة أمريكى لاتينى عظيم حضرىّ تماما (١٤) وأنه مع أعمال مؤلفين مثل مانويل پويج Manuel Puig وكابريرا إنفانته Cabrera Infante تعلّمتْ الرواية الأمريكية اللاتينية لأول مرة أن تضحك (١٥) . وربما كانت مثل هذه التأكيدات صحيحة تماما فيما يتعلق بالأدب الأمريكى الأسبانى ، غير أنها لا يمكن أن تصدق على الأدب الأمريكى اللاتينى إلا إذا تجاهل المرء أولئك الذين كتبوا باللغة البرتغالية ، وأجدرهم بالذكر ماشادو ده أسيس . وأنا أشدّد فقط على خطأ هذا التعميم من جانب فوينتيس لأنه يُقوض المكانة الفريدة والجوهرية لماشادو ده أسيس فى الأدب الأمريكى اللاتينى . ويُسَمِّى فوينتيس كمؤسسين للقصة الأمريكية الأسبانية الحديثة هؤلاء الكتاب : أوراثيو كيروجا Horacio Quiroga (١٨٧٨ - ١٩٣٧) ، وفيليسبيرتو إيرنانديث Felisberto Hernández (١٩٠٢ - ١٩٦٤) ، وما سيدونيو فيرنانديث Macedonio Fernández (١٨٧٤ - ١٩٥٢) ، وروبيرتو آرلت Roberto Arlt (١٩٠٠ - ١٩٤٢) (١٦) . غير أنه إذا شاء المرء أن يتحدث عن الأسس الحقيقية للحداثة فى الأدب الأمريكى اللاتينى فإنه ينبغى أن يعود جيلا كاملا إلى الوراء وأن يبدأ مع ماشادو ده أسيس .

بناة الأنساق والشكاكون

إذا عُدْنا إلى المعالم الخمسة للحداثة عند فوينتيس ، من المثير أن نلاحظ أن سمتين من هذه السمات - إضفاء الطابع الأسطورى والإبهام - تبدوان متعارضتيْن : وقد يمكن تعريف الأسطورة على أنها تصوير للعالم يطالب بتصديقه بصورة مطلقة أو معرفته بلا مناقشة . وصنّاع الأساطير يقدمون إلينا قصصا ينبغى قبولها على أنها صحيحة وقابلة للتطبيق بصورة شاملة ، عادة بمعنىً سيكولوچى ، أو أخلاقى ، أو روحى أكثر مما بمعنىً واقعى على وجه الدقة . أما الإبهام ، على الناحية الأخرى ، فهو شرط يتحدى المعرفة ، ويدعو إلى النقاش ،

ويُربك القبول البدهي للمعلومات . وبعيـدا عن الدلالة على عيب فى تقييم فوينيتس فإن هذين الميْليْن المتباعديْن يشيران إلى مـوقفين متعارضين لدى الكُتّاب إزاء الحداثة . ويلاحظ فرانك كيرمود هذا الميل المتباعد ذاته ، عندما يقـوم بتصنيف مجموعة من الكتاب الحديثين باعتبارهم أولئك الذين يبرز لديهم « التفكير الأسطورى » ، والذين هم « غير انشقاقيين » وينهمكون فى « البدائية الأدبية » (١٧) والذين هم عاشقون « للنسق » (١٨) ؛ ومجموعة أخرى من أولئك الذين يميلون إلى أن يكونوا « انشقاقيين » ، و « كَتَبَة » ، و « شكاكين » (١٩) ، والذين يؤكدون « مقـاومة الواقع للقصة » ، والذين هم مولعون « بالعـشوائية » ويعارضون الأسطورة « بالفوضى » (٢٠) . وإزاء عالم جديد - انتقالىّ ، وعارض ، ومُرْبك فى أغلب الأحيان - كانت استجابة بعضهم بانسحاب واستجابة بعضهم الآخر بقبول .

وقد أدرك مـاشادو ده أسيس حقـيقة هذا العالم الجـديد ، ويمكن أن نقرأ رواية دون كازمورّو على أنها محاولة للتوصل إلى تفاهم معه . غير أننى سأحاول أن أبيّن أن الكتاب لا يختار الانسحاب المتسم بالعقلية الأسطورية ولا القبول مع الشقاق بل يقدّم بطريقة مثيرة تحفُّظا بين الموقفين .

وتمثل حـالة راوى الرواية مفـتاح فـهم هذا المأزق . ذلك أن بنتو سـانتيـاجو مـفكر أسطورىّ وباحث عن النسق . وكما سوف أبيّن فـإنه يصبّ سَرْده ، بكل طابعه العائلى ، فى قالب مغامرة بطولية مقدما نفسه كبطل أسطورى . وعبر تقنيات بلاغية عديدة ، يعطى للقصـة أبعـادا ملحمـيـة ، بحيث ينتـهى إلى تمثيـل كل الجنس البـشرى ، فى بحث عن الحقيقة ، والمعنى ، والمشاركة - وهو بحث عن نسق يحمل مفاتيح كمال الحياة . وبطبيعة الحال فـإنه يصاب بالخيـبة فى هذا البحث . وفى العـادة تُقدّم هذه البنية السـردية شروطاً ممتـازة لصـوت آخـر تهكمىّ ، تجـرى الإشـارة إليـه فى كـثير من الأحيان على أنه صوت « المؤلف الضمنىّ » (٢١) . ومن شأن هذا الصوت الموثوق أكثر ، والذى يظلّ بين سطور تعـبيرات الراوى ، أن يمـدّنا بنقد لمواقف وأفـعال المؤلف الزائف ، فـيعطينا ، مـن خلال التضمين التهكمىّ ، التفسير الأكثر « صحة » للأحداث وللأيديولوچيا التى تنسجم معها . وفى حالة رواية دون كازمورّو ، قـد يعتقد المرء أن « المؤلف الضمنى » سيعطينا مـا يسميه كيـرمود بالمنظور « الشكى » أو « الانشـقاقى » ، الذى يمكن أن يشهـد بصحة واقع أكـثر

فوضى أو اعتباطية – الفوضى فوق الأسطورة . ولكن هذا ليس ما يحدث بالضبط فى الرواية . ويتمثل أحد الأسباب الرئيسية وراء أن هذا لا يحدث فى واقع أنه ليس هناك سوى مجال ضيق جدا يمكن أن يعمل فيه « المؤلف الضمنى » . ذلك أن تضمين شىء ما يقتضى عدم قوله صراحةً . ويؤدى المؤلف الضمنى التهكمى دوره على أفضل وجه عندما يكون الراوى محدودا فى الفهم أو الذكاء . ولابد أن يكون المؤلف الزائف قابلا لسوء التفسير ، أو على الأقل للتفسير الناقص ، حتى يكون من الممكن تضمين قراءة أكمل . وبطبيعة الحال فإن هذه القراءة النقدية ، والمتحفّظة ، والأكمل ، هى كل ما ينطوى عليه التهكّم . والمشكلة الساحرة فى رواية دون كازموررّو هى أن راويها ذكى وانتقادى وواعٍ بذاته للغاية . وبعيدا عن أن يترك مجالا لذلك المؤلف الآخر ، الضمنى ، لتقديم نقد تهكمى لمواقفه ، يقوم الراوى بذلك بنفسه . وهناك بالتالى موقف ينطوى على مفارقة أشبه ما تكون بالمفارقة الشائنة « مفارقة الكذاب » (إننى أكذب) ، حيث يكون الشخص الذى يُفترض أنه يعطى سردًا غير صحيح هو نفس الشخص الذى يصف السرد بأنه غير صحيح . وكما سأبيّن فإن هذه المفارقة تخلق رواية يجرى فيها حَمْل فكرة النسبية إلى حدودها القصوى ، بحيث تصبح صحة النسبية ذاتها نسبية .

وبمعنىً من المعانى فهذا كتاب فى نقد الأسطورة . لكننى أريد أن أوضّح أنه يعمل على مستوى مختلف عن كتب كثيرة من هذا النوع . ورغم أننى أدرك أن رواية دون كازموررّو إنما هى من إبداع ماشادو فى نهاية المطاف ، إلا أنه سيكون فى صميم الموضوع تماما أن أبيّن كيف يتكشف الراوى فى هذا الكتاب عن عقلية أسطورية . والراوى إلى حدّ كبير روح منقسم يتعارض فى صميمه بانى النَّسَق والشكاك . ولا يمكننا أن نخرج باستنتاجات عن المعانى الحقيقية للكتاب إلا عن طريق الحالة العقلية عند الراوى وإدراك تناقضاتها . وسأواصل تطبيق بعض مناهج نقاد الأسطورة ، مستخدما تقنية تتضمن قبولا مؤقتا على الأقل لبعض الفرضيات التى تتعرض مؤخرا للهجوم . وتماما كما أن الجوانب الأسطورية للرواية منفصلة عن المؤلف الحقيقى فإننى آمل أن يدرك القراء أن ما يسمى بنقد الأساطير فى هذا الكتاب ، والذى يتم توجيهه إلى جانب واحد من جوانب عقلية إحدى الشخصيات القصصية ، منفصل كذلك عن صوت أكثر نقدية . وبمعنىً ما فإن هذا الكتاب يقدم كتابات ناقد

أساطير ، بالمعنى التقليـدى تماما ، يبحث عن نماذج أصلية ويدرس بنتو سانتيـاجو بوصفه العاشق النوستـالجىّ ، ويقدم بالإضافة إلى ذلك عمل ناقـد أكثر « شكوكية » يهـتم أكثر بمسألة كيف يجرى تحوير الأسطورة ويدرس بنتو سانتياجو الأكثرغموضا .

والحقيـقة أن رواية دون كازمـورّو لا تلفت نظر المرء فى الحال إلى واقع كونهـا عملا أسطوريا . فليس هناك سوى القلـيل جدا الذى يدعو بصراحـة إلى التحليل الأسطورى ، كما فى يوليسيس Ulysses ، أو يُوحى بالطابع الغيبى للأسطورة ، كـما فى مائة عام من العزلة . غير أننى مقتنع بأن القراء المتّسمـين بروح التعاون سيكتشفون مع الكثير من الأدلة الدقيـقة بصورة سـائغة وجود توافق بعـيد مع الخطاب الأسطورى . والبـون الشاسع بين الأسطورة الضمنـية والتصـوير الأدبى أمر هام وضرورى ، ذلك أنه يـعزّز إحسـاس التوتر والاغتراب فى الحداثة وهذه إحدى الثيمات الرئيسية للرواية .

وعنوان هذا الكتاب * ، وهو مستعـار من واحدة من مراثـى الراوى ، الأمر الذى سأناقشه في الفصل الثانى ، إنما أقصـد به الإيحاء بتحوير الأسطورة فى العصر الحديث . وتُوحى كلمة dreams « أحلام » بسمة التّوْق والفانتازيا الحرة للأسطورة ، فى حين ينبغى فهم كلمة retired « محالة إلى التـقاعد » على أنها تعنى فى آن معا الإقـصاء والتصنيف البـيروقـراطـى الحديث لأولئك الذين يتـجهـون إلى أن يُنظر إليـهم على أنهم لم يعـودوا مـفيـدين . وتدور أبحـاث هذا الكتاب حـول توتر هذا العـمل الروائى بين نمطىْ تفكيـر متعارضين : عقلية بدائية تُؤْثر اللازمنى ، والمطلق ، والمثالى ؛ وعقلية حديثة تعترف بواقع أكثر انتقالية وعرضية بكثير .

ويتألف هذا الكتـاب من دراسات مسـتقلة تقـريبا مكتوبة على مـدى فترة تمتـد عدة سنوات . وبمعنىً مـا فإنه استكمـال ومواصلة لفصل مـخصص لرواية دون كـازمورّو فى كـتـابى : Reversible Readings : Ambiguity in Four Modern Latin American Novels (قراءات مـزدوجة : الإبهام فـى أربع روايات أمريكية لاتينـية حديثـة) . وقد أشرتُ فى ذلك الكتاب إلى أن هذه الرواية مبهمة تمـاما غير أنها لا تسمح لنا بالخروج بأية

* العنوان الأصلى للكتاب : Retired Dreams (أحلام محالة إلى التقاعد) – المترجم .

استنتاجات حول ما إذا كانت الحياة مبهمة بحكم طبيعتها ذاتها ، أو ما إذا كانت اللغة ملتبسة بالضرورة . وسأتوصل هنا إلى ازدواج مماثل وأزعم أن هذا فى حد ذاته استنتاج صحيح .

ورغم أننى أعتقد أن تناولى سوف يُلقى ضوءًا جديدا على مناطق هامة للرواية وسوف يُبيّن كيف تُسهم مقاطع متنافرة فى ظاهر الأمر فى تماسك هذا العمل إلا أننى أشدّد على أن هذه ببساطة وجهة نظر بين وجهات نظر عديدة ، وعلى أنه إذا كانت هناك كلمة أخيرة حول رواية دون كازمورّو فإنها ينبغى أن تكون أنه ليست هناك كلمة أخيرة .

الفصل الأول
الأسطورة وتحوّلاتها

مثل كثير من الروايات العظيمة ، تستعصى رواية دون كازمورّو (١) لماشادو ده أسّيس على كل تصنيف . والحقيقة أن هذا يتواءم معها حيث أن صعوبة التصنيف تمثل ثيمة رئيسية من ثيمات هذا العمل ذاته . ذلك أن الشخصيتين الرئيسيتين ، بنتينيو وكاپيتو ، تُلحّان على القارىء إلحاحا ليحكم لهما أو عليهما غير أنه يظل من المستحيل تقريبا تقييمهما بصورة مُرْضية . فهل هناك ما يبرر شكّ بنتينيو ، وغيرته ، ومرارته المترتبة على كل ذلك ، أم أن خياله هو بالذات يمثل شرّ أعدائه ؟ وكاپيتو ، حبيبته المراهقة وزوجته ، أهى متسلّقة اجتماعية خبيثة وزانية لا قلب لها ، أم أنها ليست سوى ضحية بريئة (وإنْ مُناورة نوعاً ما) للقمع ؟ والواقع أن الألغاز التى تحيط بهاتين الشخصيّتين كانت مصدرا لسيْل لا ينقطع من الأحاجىّ الأخرى ، شاملة لكل مستويات الرواية ، تتطلّب الحلّ لكنها فى الوقت ذاته تستعصى على الحلّ بأية عبارات قاطعة .

وأعتقد أن أهم استنتاج تم استخلاصه بشأن هذه الرواية فى السنوات الأخيرة هو أن هناك مسائل يستحيل حسمها عندما يجرى طرحها بطريقة تقليدية . وعلى سبيل المثال ، ظلّتْ مسألة إثم أو براءة كاپيتو عقبة كأداء مستمرة لأن قُرّاءً كثيرين اعتقدوا أن من الضرورى حسمها بطريقة أو بأخرى ووجدوا أنفسهم إزاء أدلّة تؤيّد كلا من الأطروحتيْن . غير أننا أخذنا نتأقلم بالتدريج ، طوال السنوات العديدة السابقة ، مع فكرة أن إبهام هذه المسألة يمثل إحدى النقاط الأساسية فى هذاالعمل . وليس المهم أن ننحاز إلى جانب فى هذه المناظرة بل أن نعترف بوجود هذا الانقسام إلى اتجاهيْن . وبالتدريج ، نبدأ فى فهم دون كازمورّو وبقية أعمال ماشادو على أنها دراما بين قوى كبرى متعارضة لا تكمن الحقيقة فيها فى قُطْب أو فى الآخر بل فى مكان ما فى الوسط .

الواقعية واللاواقعية

ونحن نلتقى بمشكلات تصنيف مماثلة عندما نحاول أن ننظر إلى دون كازمورّو على أنها رواية بين روايات . وإذا وجد الخبراء أنفسهم مطالبين بنسبة هذا العمل إلى حركة أدبية بذاتها فإن أغلبهم سينسبونها إلى واقعية القرن التاسع عشر . على أن أغلب هؤلاء سيبدأون فى الحال فى تقييد ذلك التصنيف ، لأنه رغم أن الرواية تدلّ على اهتمام بالأزمنة المعاصرة ، والأماكن الحضرية ، وشخصيات الطبقة المتوسطة ، والشواغل البرجوازية ، فهى لا تمضى إلى أبعد من ذلك فى مجال الاتّساق مع القالب الواقعى النموذجى . ومن نواح أخرى كثيرة ، يبدو أن الرواية ليست خارج نطاق الواقعية وحسب بل هى تتعارض معها تعارضا مباشرا فى واقع الأمر . وإذا كانت رواية دون كازمورّو تنسجم مع مجموعة من السمات التى تميّز هذه الحركة ، فإنها تفعل ذلك كما يفعل جنتلمان عجوز صعب المراس يعلم أنه يستحقّ معاملة خاصة . والواقع أن هذا الكتاب يتحاشى النموذج « الجاهز » ويستوجب « التفصيل » .

ويلجأ ماسّود مويزيس Massaud Moisés ، وربما كان حقا فى مهارة ترزىّ ، إلى تقسيم خاص للحركة الواقعية فى سبيل التوفيق بين هذا الفنان البرازيلى العظيم وقلّة من الشخصيات البارزة الأخرى . وهو يضع ماشادو ضمن تيار الواقعية الداخلية فى تعارضها مع التيار الأكثر شيوعا للواقعية الخارجية . والنفاذ السيكولوجى هو الغاية الرئيسية للواقعية الداخلية. وإذا كانت لها أوصاف ذات تفاصيل دقيقة فإن هذه الأوصاف تميل إلى الانطباق على الذاكرة أكثر مما على الإطار الزمانى المكانى . ويفسح الحدث والحوار المجال للتردُّد ، والتكتُّم ، والتلميحات المبطنة . وباختصار ، تجرى الدراما السردية داخل الشخصيات أكثر مما فى حجرات الجلوس ، أو دور الأوبرا ، أو محطات القطار ، حيث تروح وتغدو هذه الشخصيات (٢) .

ونحن لا نملك إلا أن نسلّم بسلامة تعريف مويزيس . غير أنه ينبغى ، فى الوقت ذاته ، أن ننظر إلى التمييز بين الواقعية الداخلية والخارجية على أنه خاصّ باتجاهات أكثر

منه بمقولات صارمة . ورغم ما قد يطلب منّا مويزيس فى هذه المناسبة أو تلك أن نعتقده ، هناك الكثير من السمات المميزة للواقعية الخارجية فى دون كازمورّو . ويتحدث الناقد عن « الحضور الضئيل للغاية لمدينة ريو » (٣) فى أعماله . وفى حالة دون كازمورّو ، لا مناص من اعتبار هذا مبالغة حيث أننا نجد إشارات إلى إنجنيو نوفو ، تيجوكا ، جلوريا ، إلى المنتزه العام ، القطارات ، البلاج ، الأسوار الخلفية ، والكثير من التفاصيل الأخرى للمدينة . فالإطار المكانى هو ريودى جانيرو بما لا يدع مجالا للشك (٤) * . ويقول مويزيس أن الطابع البرازيلى لهذه الأعمال « لم يتحقق إلا بالصدفة » (٥) . على أنه لا يبدو أنه محض مصادفة أن الشخصية الرئيسية فى دون كازمورّو إنما يُلْقَى بها فى خضمّ الصراع الدائر فى القصة بسبب شىء من الكاثوليكية الفولكلورية - نَذْر للربّ - أو أن الصراع يجرى حلّه جوهريا (وإن لم يكن نهائيا) عن طريق « حيلة صغيرة » ساذجة بعض الشىء - التكفُّل بالإنفاق على بديل فى سلك الأكليروس . وهذه الموتيفات ، الجوهرية للرواية ، برازيلية أيضا بصفة جوهرية .

على أن ولاء ماشادو لإطاره الحضرى وللواقع البرازيلى لا يمثلان العاملْين الوحيدْين اللذين يمكنهما تحديد هوية دون كازمورّو كرواية واقعية بالمعنى المقبول كقاعدة . ذلك أن الرواية مأهولة بكثافة بالممثلين النموذجيين للبرجوازية : مديرون مؤقتون ، ومحامون ، ورجال أعمال ، ورؤساء أقسام . كما أنها تتبع القاعدة الواقعية المتمثلة فى الاهتمام بالمشهد المعاصر . وهكذا فإن الإشارات إلى وسائل النقل ، وإلى شخصيات هامة كالإمبراطور ، وإلى أحداث راهنة مثل حرب القرم ، تُحدِّد هوية الرواية ، من وجهة نظر جمهور القراء المعاصرين ، بوصفها رواية « حديثة » .

وبمعنىً ما فإن رواية دون كازمورّو يمكن تمييزها من روايات أخرى واقعية باختلاف فى الدرجة أكثر مما باختلاف فى النوع . فهى تشتمل على نفس التفاصيل « الواقعية » ، غير أن التفاصيل لا يجرى تكديسها بالقدر الذى يحدث فى روايات واقعية عديدة . ويعترف

* فى كتابها « المدينة فى الأدب البرازيلى » تنتهى إليزابيث لُو إلى القول : « يمثّل تصوير أسّيس للمدينة ذروة فى الإنجاز الأدبى ، ليس فقط فى تطور القصة الحضرية فى القرن التاسع عشر ، بل فى كامل مجرى الكتابة عن الأدب البرازيلى » (انظر الإشارة رقم ٤ من إشارات الفصل الأول » .

ماشادو بجماليات « الكتاب المليء بالحذوف » (الفصل ٥٩) . ومن ناحية أخرى فإننا لن نكون منصفين تماما إذا نحن لم نسلّم ، جنبا إلى جنب مع ماسّود مويزيس ، باختلاف في النوع . ذلك أنه ما من شك في واقع أن ماشادو أكثر اهتماما بالصراعات الداخلية لشخصياته منه بتقلُّبات ظروفهم الخارجية . وهو إلى حدّ بعيد محلّل للفرد أكثر منه محلّلا للمجتمع . وفضلا عن ذلك ، ستوافق الأغلبية على أن ماشادو قادر على أن يغرس في شخصياته الرئيسية طابعا كُليا يتخطىّ توجُّه «هنا والآن » المنسوب تقليديا إلى الواقعيِّين . والواقع أن هذه الشخصيات ، إذا استشهدنا بمويزيس ، « هي . . . رموز للدراما الجماعية أو الكلية أكثر منها تعبيرات نموذجية عن « وَسَط » milieu ثقافي ودنيوي بعينه » (٦) .

وربما تمثّل أحد أهم الاختلافات النوعية في دون كازمورّو في موقف بالذات إزاء الواقع المعاصر . ويبدو أن ذلك الواقع قائم في الرواية ليس بوصفه هدفًا يجذب ويفتن الراوي بل بالأحرى كنوع من اللّحن المصاحب counterpoint الذي يفيد في تحديد وجود مرغوب فيه أكثر ، ومفصول فصلا كاملا عن الحداثة . ويتمثل أحد ثوابت الرواية في تفضيل الراوي للقديم على الجديد : « وأنا أستعمل الصيني القديم والأثاث القديم » (الفصل ٢) ، « الأحلام القديمة أُحيلت إلى المعاش . . . فجزيرة الأحلام ، مثل جزيرة الحب ، وكل جُزر كل البحار ، غدتْ الآن موضوعا لطموح وتنافس أوروبا والولايات المتحدة » (الفصل ٦٤) ؛ « . . . أن منديلاً كان كافيا لإشعال غيرة عطيل وتدبيج أسمى مأساة في هذا العالم . لقد انتهى زمن المناديل ؛ واليوم لابد للمرء من ملاءات وليس أقل من ذلك » (الفصل ١٣٥) . ووفقا لتعريف شهير لبودلير « الحداثة هي ما هو انتقالي ، عابر ، عارض – هي نصف الفن ، الذي يتمثل نصفه الآخر فيما هو أبديّ ، لا يتغيرّ » (٧) . ويبدو أن ماشادو ، مثل بودلير ، يتصور الحداثة بوصفها النصف ضمن ثنائية من نصفيْن ، ذلك أنه يجعل بنتو سانتياجو ، الشخصية الرئيسية ، يحسّ أعمق إحساس بأن الحداثة تمثل خليطا مُريعًا من التغيرات ويقاومها بقوة . ومن هنا فإن راوي دون كازمورّو لا يصورّ العالم الحديث ببساطة ، بل يصوّر نقدًا لهذا العالم قوامه الحنين إلى الماضي . وتنطوي الواقعية كقاعدة على احتضان للحداثة – على افتتان بـ (أو على الوصول على

الأقل إلى تفاهــم مع) السرعة ، والهــرج والمرج ، والشروط المتـغيرة التى تشــكل العالم الحـديث . إن صوت الراوى مـعـادٍ للحداثة دون أدنى شك . وحـيث أن شـرعيـة ذلك الصوت ملتبسة (قد يكون بنتو مخدوعا وقد لا يكون) فإننا ننتهى إلى أن المؤلِّف الضمنىّ (في تعارضه مع الراوى) يجمع بين نقيضيْن عندما يتعلق الأمر بالواقعية . إنه واقعىّ ولا واقعىّ anti - realist فى آنٍ معـا . وترتبط صراعـات ماشادو أوثق ارتبـاط بشخصـيات موضوعة بصورة لا يمكن تفاديها فى العـالم المعاصر غير أنها فى الوقت ذاته لا تنسجم مع هذا الإطار الزمانى المكانى العام للرواية .

نقد الأسطورة
قابليته للتطبيق وحدوده

يتمثل أحد المداخل النقدية الأفضل ملاءمة لاستيعاب هذا الجدل فى الأدب بين القديم والجديد ، البـدائى والحديث (وهو مدخل جديد نـسبيا على النقـد الماشادىّ (٨)) ، فى نقد الأسطورة myth criticism . وربما كان من المضلّل إلى حـدّ ما أن نشيـر إلى « نقد الأسطورة » بصيـغة المفرد فى حين أن هناك فى واقع الأمـر اتجاهات عديدة مخـتلفة يمكن إطلاق هذا المصطلح عليـها . ويتـمثل الاتجاه المحـدّد لهذه الدراسـة فى بحث الصلة بين الأدب ، بوصفـه تعبيرا عــالى الأسلبة ، والتمايز ، والثـقافة ، وبين الأسطورة بوصـفها شكلا أكثر أصلية ، وبدائية ، وانعدام تمايز .

وعلى سبيل تعريفٍ للأسطورة ترتكز عليه دراسـتنا ، يمكننا أن نتبنى التعريف التالى الذى يقـدمـه برنيس سلوت Bernice Slote : « الأسطورة . . . صـيغـة سـردية لتلك الرموز النموذجية - الأصلية بوجه خاص والتى تشكّل معاً رؤيا مترابطة عما يعرف الإنسان ويعتقد » (٩) . ويقـول هذا التعريف ثلاثة أشياء هامة عن الأسـطورة : ١ - أنها قصة ، ٢ - أن الموتيفات التى تؤلّفها هى نماذج أصلية ، ٣ - أنها تـتـضمن حقائق أو معتقدات . ويمكننا تعريف النماذج الأصلية بوصفها مـوتيفات كلية ، أو موتيفات تميل إلى الوجود فى

التعبيرات السردية لثقافات كثيرة . وتمثل النماذج أو الثيمات من قبيل الأم العظيمة بوصفها المنبع لكل حياة ، والرجل العجوز الحكيم الذى يقدم توجيهًا حيويًا للعابر الأصغر سنًا ، والهبوط إلى العالم السفلى ، وتجدُّد الحياة ، أمثلة على النماذج الأصلية . ولعلنا نسمّيها نماذج أصلية لأن الأدب يغصّ بطبعات من هذه الموتيفات . وكما يمكننا أن نرى من هذه الأمثلة القليلة ، ترتبط هذه النماذج الأصلية كما تُسَمَّى ببعض أعمق معتقداتنا بشأن الحياة ، والموت ، والخير ، والشرّ . وكثيرا ما تشتمل على ما هو غيبى ؛ وهذا هو السبب فى أننا نتحدث عن كيف أنها تكشف عن معتقدات أو عن حقائق لا تقبل مناقشة وفى أننا نجد ارتباطا وثيقا بين النماذج الأصلية والدين . وهى ترتبط ببعض خبرات الحياة الأكثر أساسية وكلية .

ولا أريد أن أستخدم لفظة « universal » (كونى ، كلى ، شامل ، إلخ . . .) بمعنى مطلق ، فرغم أن هناك ثيمات أو نماذج بعينها تقترب من كلية الوجود إلا أننى أتردّد فى ادّعاء أنها تنتمى إلى كل ثقافة . ولاشك فى أنه ليس بوسعى أن أثبت صحة مثل هذا الادّعاء . وإنما أرغب ، باستخدام كلمة « universal » ، فى استبقاء شىء من إيحائه الاشتقاقى المتمثل فى الاتجاه صوب الوحدانية oneness .

وسأتناول دون كازمورّو بوصفها نتاجا طبيعيا للأسطورة وتحويلا لها . على أن السرود الفولكلورية البسيطة يمكن أن تكون حافلة بالعناصر الغريبة أو الغيبية وأن تشتمل على شخصيات فوق بشرية . وليس لهذه القصص البدائية سوى القليل من التحولات وسيجرى النظر إليها على أنها قريبة من مفهوم الأسطورة . أما القصص الأكثر فنية أو علما فهى تشتمل على شخصيات أكثر واقعية وتتحاشى ماهو غيبى لصالح ما هو معقول سائغ بمعنى علمى حديث . وهذه القصص بعيدة جدا نسبيا عن الأسطورة وقد يبدو أنها نتاج مزيد من التحولات ، وهكذا يغدو مفهوم الأسطورة ، المرتكز على النماذج الأصلية ، ومفهوم التعبير الأدبى بوصفه تحويلاً (أو « تحويراً » displacement وفقا لمصطلحات نورثروب فراى Northrop Frye (١٠)) للأسطورة ، وسيلتين لأخذ كليات وجزئيات الأدب فى الاعتبار . وفى حالة دون كازمورّو ، سوف يساعدنا هذان المفهومان فى تحديد طبيعة الاهتمامات التى تشارك فيها هذه الرواية الأدب العالمى العظيم

كما أنهمـا سوف يساعداننا فى تحديد كيف تكشف هذه الكليات عن نفـسها بأسلوب قائم بذاته . وسـوف أركـز هنا بـوجه خـاص على العملـيات التى تحـوّل الأسطورة إلى رواية حديثـة . وبالإضافـة إلى ذلك ، سوف يسـاعدنا هذا التناول فى تفـسير بعض الثـنائيات المفاهيمية الهامة فى هذه الرواية - الجوهـرى ضدّ النسبى ، والبدائى ضدّ الحديث ، وغير الواقعى nonrealistic ضـدّ الواقعى - إلى المدى الـذى يكون فيـه بمسـتطاعنا أن نطابق العنصر الأول فـى كل ثنائية مع المكوّن الأسطورى البـدائى ، والعنصر الأخـير مع الواقع المعاصر الذى يجرى تحويره .

والآن بعـد أن أشرتُ إلى بعض النواحى التى أشـعر أن نقـد الأسطورة قابـل فيـها للتطبيق على الدراسة الأدبية بوجه عام ورواية مـاشادو بوجه خاص ، أودّ أن أقول كلمات قليلة عن بعض إساءات الاستخدام الممكنة لنقد الأسطورة وكيف أعتزم تفاديها .

يمكن انتقاد هذا التناول فى كثير من الأحيان على ادّعـائه لنفسه دعاوى مثالية بوصفه منهجا فى استيعاب الأدب . ولابدّ أن لأغلب هذه الانتقادات صلة بالدعاوى التى لـم يجر إثباتها (ولاسـبيل إلى إثباتها) بشأن كلية الأسـاطير والنماذج الأصلية ومكانتهـا كقوالب للأدب ككل (١١) . وأنا أشـارك فى بعض هذه الشكوك حول الكليـة المطلقة للأسـاطير وأشعر أنه سيكون من الخطأ أن نطبق صيغة واحدة وحيدة للتحليل (أسطوريا كان أم لا) على أىّ عـمل وكلّ عمـل أدبى . وفى الوقت ذاته ، يبـدو من الجلىّ أن نماذج أسطورية بعينها شائعة للغاية . وعندما تكون هذه الأبنية ماثلة فى عمل أدبى بعينه ، ولاسيما عندما تكون مموّهة ، يمكن فى كثير من الأحيان أن يغدو تمييز مثل هذه النماذج بالغ الإنارة . وما دمتُ أدرس رواية واحـدة فى ضـــوء أسطورة واحـدة فلن يكون هناك مـــا يدعـونى إلى الاستغراق فى مـسألة فعالية نقد الأسطورة بوجه عـام ، أو كلية وجود الأسطورة فى حدّ ذاتها .

وفى كثير من الأحيان ينحطّ نقد الأسطورة إلى إلغاز - إلى تأمُّل لاسبيل إلى التحقّق منه حول مضامين لا وعيٍ جمـعىّ أو أوتار عاطفية عميقة يضـرب عليها القرّاء أو المؤلّفون (١٢) . وأنا أعتبر هذا النوع من الانصراف إلى التأملات السيكولوچية انصرافا عن الهدف

الحقيقي للنقد ، والذى يتمثل فى بحث تجربة الأدب باستخدام الدليل النصّيّ ، وسأحاول تفادى إغراء أن أكون باحثاً سيكولوچيا هاويًا .

ومن المؤسف أن استدعاء الأسطورة ارتبط أحيانا بتحيزات أيديولوچية مشكوك فيها . وعلى سبيل المثال فإن الفتوحات التى يتكرّر ورودها فى الأسطورة يمكنها ، عندما تُوصف بأنها نموذج أبدى وجوهرى ، أن تنزع إلى إضفاء شرعية على موقف يقوم على السيطرة والقمع . كما أن تحويل العودة الأسطورية إلى الأصول إلى مؤسسة يمكن استخدامه فى دعم الفكر الرجعى (١٣) . وسوف نرى أن بنتينيو يستخدم الأسطورة ببعض هذه الأساليب بالذات . وسوف أنبّه إلى إساءات الاستخدام هذه لدى ورودها وأبيّن كيف تثير الرواية ذاتها الشكوك حولها ، على أننى آمل أن أتفاداها فى ممارستى ذاتها .

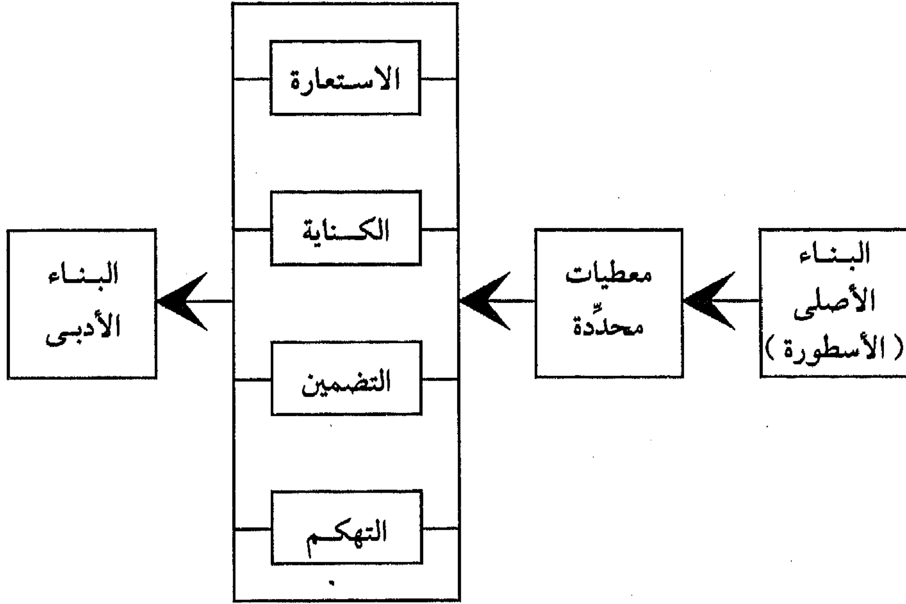
وأخيرا فإن نقد الأسطورة يمكن انتقاده أحيانا على كونه استاتيكيا (سكونيّاً) ، أىْ على مطابقته بين الثيمات، والموتيفات وإخفاقه مع ذلك فى إيضاح كيف تساعد مثل هذه المطابقة على فهمنا للأعمال الأدبية أو كيف تعمل هذه المكوّنات (١٤) . وكثيرا ما ينشأ هذا القصور عن تكريس اهتمام زائد للأساطير والنماذج الأصلية ذاتها دون إعطاء اهتمام كاف للعمليات التى تفسّر الاقتباس الأدبى لعمل محدَّد من أصله الأسطورى . ولتوضيح كيف أعتزم تفادى هذا الفخّ ، سأحاول أن أعرض الملامح الرئيسية لمنهجى فى التحليل بمزيد من التفصيل .

« أجرومية Grammar » للأدب

يمكن الحكم على فعالية أىّ مدخل نقدى بقدرته على تفسير الأدب بوصفه نَسَقًا . وربما أمكننا تعريف النسق على أنه أىّ نمط من التنظيم يؤدى وظائفه وفقا لقواعد . ولهذا فإن المداخل النقدية تتمتع بالشرعية طالما كانت قادرة على تحديد وإثبات القواعد التى تعمل

بها الأعـمـال الأدبية . ويبدو أن نقـد الأسطورة ، إذا ما صيغ كـما ينبغى فى مـفاهيم ، يملك هذه القدرة . وإذا لجأنا إلى قياس شـائع ، ينبغـى أن يكون المدخـل النقـدى نوعا ما « أجروميـة » (قواعد نحو) للأدب ، يفسّـر القواعد الأساسية للـنصوص بالطريقة التى يشرح بها اللغويّون القواعد التى تعمل بهـا اللغة (١٥) . والحقيقة أن مدخلى ، شأنه فى ذلك شأن مداخل أخرى كـثيرة ، مماثل على وجه تقريبى للغاية لنوع مـن النحو التوليدى generative grammar (١٦) . وسأفـترض أن التصـوير الفعلى للنصّ مـستمـدّ من بنية أصلية أكثر تجـريدا . والواقع أن الأشكال السردية البدائية التى ندعوها الأساطير كـثيراً ما تمدّ النصوص الأدبية بمخطَّط أوّلىّ ، لكون هذه الأشكال خاليـة من التفاصيل أو الأسلوب الشخصى تماما كما يمكن لرسم كروكىّ فجّ أن يُوحـى بالخطوط العامة لمبنىً . أما التصميم الفعلى للعـمل الأدبى ، والذى يمكن تشبـيهه بتـصميم هندسى تفـصيلى للمـبنى ، فإنه يستوجب الإمداد بمعلومات نوعيـة وتحويل الأسطورة التى تُشكّل أساسه إلى درجة تكبر أو تصغر . وتكتمل عملية تقييـد المعنى ، كما هو الحال فى النموذج اللغوى ، بتطبيق بعض القواعـد التحـويلية transformational وفى حدود مـا يفى بحاجتـى فى هذا الكتاب ، سـأفتـرض وجـود أربع وسـائل بلاغـية تحـويليـة : الاسـتعـارة metaphor ، والكناية metonymy ، والتضـمين synecdoche ، والتهكم irony ، أو مـا يسمى بالمجـازات الأربعة الرئيسية tropes .

ووفقـا لهذا النموذج ، يتـمثل اقتـباس عمل أدبى مـن الأسطورة فى عملية خـاصة بالإمداد بمعطيات مـحدَّدة (بشأن الإطار الزمانى المكانى العام ، والشخـصيات ، وما إلى ذلك) واستخدام هذه الوسائل الأدبية الأساسية . على أن قدرا عظيما من القدرة الإبداعية والتبايُن الفـردى يُعدّان ممكنيْن فى إطار هذه الآلية ؛ ذلك أن المجـازات يمكن تجاوزها تماما أو استـخدامهـا بصفة مـتكررة . ويمكـن القول أن التطبـيق الأضيق لهذه المجـازات يعود بسُـرُود خيالية ، فيما يعود التطبيق الأوسع بسُرُود واقعية .



الشكل ١ – ١ : توليد الأدب من الأسطورة

وسوف نرى أن رواية دون كازمورّو تتسم بالاستخدام المكثف للوسائل التحويلية وأن هناك بالتالى مسافة كبيرة بين التصوير النصّىّ على السطح والأسطورة الأصلية . وسوف أعالج فيما بعد المجازات الرئيسية فى شىء من التفصيل ، ولكننى أريد أوّلاً أن أثبت ارتباط الرواية بنمط بذاته من السّرْد

نموذج السَّرْد البطولى

ليس بنتو سانتياجو بطلا بأىّ معنى تقليدى . على أن من الأهمية بمكان أن ندرك أن له بوصفه راويًا صلة وثيقة للغاية بالبطولة .

ودون كارمـورّو قصة مـتنكّرة فى هيئة سـيرة ذاتية . وفـى تأليفه لمذكـراته ، لا يُعَدّ سانتياجو ناسـخاً سلبيا لتاريخ مصنوع سلفا بل هو بالأحرى خـالق فعّال لنفسه . وتصف دراسة حديثة للسيرة الذاتية هذا الموقف وصفا ملائما :

> يمكن لكاتب السيرة الذاتيـة أن يستدعى الذاكرة لعونه ، وقـد عدّلتْها وصّححـتْها بيانات من قبيل الرسائل واليوميات ، وأن يبدأ فى الكتابة حول نفسه ، ولكن ربّة فنّه ، منيمورينه Mnemosyne * ، فنانة ، وبياناته غير وافـية ، وإدراكه جزئى . والواقع أن دوره هو من الناحيـة الجوهرية دور المفسّر والمنسّق ، كـما أن « أحداثه الفعلية » تغدو « أحـداثا محتملة » فى سياق الكتابة . وبعبـارة أخرى فإن الخيال يُوقع الواقع فى شراكه منذ البداية (١٧) .

وبصورة لافكاك منها ، يغدو كُتّاب السيـرة الذاتية رُواة ، وهم مقيّدون بتقاليد رواية القصص . وربما كـان هذا الشكل للكتابة تاريخـيا ، لكنه بلاغىّ كـذلك أيضا ، وأدوات سَرْده هى نفس أدوات سَرْد القصة . والواقع أنه كما يؤكد ناقد من نقـاد السـيرة الذاتية ، « . . . الذات الماثلة فى صـمـيم كلّ سَرْد من سُـرُود السـيرة الذاتيـة هى بالضـرورة بناء قصصىّ » (١٨) . ورواية دون كارمورّو ، بوصفها كتاب قصة متنكّرة فى هيئة سيرة ذاتية ، إنما هى قصة عن قصـة . والواقع أنه يمكن قراءتها بصورة مثمرة تمامـا على أنها كتاب عن كتابة المذكرات .

ولابد أن الراوى متأثر بالوسائل التقليدية . ويتمثل أحـد أقوى التقاليد المتبعة ، وهو ذو تأثير عميق على صياغـة السَّرْد ، فى النوع الأدبى . ويمكننا أن نتصور أنه كان بمستطاع سنتياجو أن يحكى قصته فى شكل مأساة ، أو ملهاة ، أو مهزلة ، أو ملحمة ، أو فى أىّ شكل آخر من الأشكال التقليدية . وهناك فـصل مبكر من فصول الرواية (الفصل ٩) – حيث يقول مُغَنّى تينور عجوز لسنتياجو أن الحياة أوبرا وحيث يردّ سنتياجو بأنها ربما كانت كذلك أيضـا رحلة فى البحر أو مـعركة – يمكن أن نقـرأه بسهولة على أنه تأكـيد ميـتا – قصصى metafictional عن كيف ينبـغى أن يلجأ البـشر إلى ضرب مـا من النوع السَّرْدى

* منيموزينه : ابنة أورانوس ، ربّة الذاكرة وأمّ ربّات الفنون – المترجم .

لاستيعاب الحياة . (ربما كان بمستطاع الراوى أن يفترض أن الحياة ملحمة ، ذلك أن رحلات البحر والمعارك هى الأساس الطبيعى لذلك النمط من السرد) . فأىّ نوع إذن يختار سنتياجو لسيرته الذاتية ؟

ويبدو أنه يقبل تأكيد المغنّى التينور أن الحياة أوبرا (الفصل ١٠) ، وإلى حدّ ما يمكن قراءة « حياة » بنتينيو بوصفها كذلك . ويصحّ هذا بوجه خاص إذا نحن فكرّنا فى كلمة « أوبرا » بمعناها الاشتقاقى الأكثر عمومية بوصفها تعنى « عملا » ببساطة . لكن أىّ نوع من الأوبرا ستكون هذه الحياة ؟ الواقع أن التميـيزات بين الأنواع يتم إجراؤها فى كثير من الأحيان على أساس الطابع الشخصى للشخصية الرئيسية ، ولا يمثل العمل الأدبى لسنتياجو استثناءً . ذلك أن الراوى يشبّه نفسه ، فى مواضع متباينة ، بشخصيات بعينها فى سُرُود متنوعة . فهو فى الفصل ١٣٥ عطيل ، وهو فى الفصل ٣٤ كولومبوس ، يكتشف أمريكا . وكاپيتو هى ثيتيس Thetis فى الفصل ٣٣ ، الأمر الذى يُحيل الراوى ضمنًا ، بسهولة ، إلى العملاق أداماستور Adamastor * (المزيد عن هذا فى الفصل الخامس [من هذا الكتاب]) . وعندما يكون على شفا الانتحار (الفصل ١٣٦) يحاول أن يتشجع بتشبيه نفسه بكاتو Cato ، الذى كان قد شبّه نفسه بدوره بأفلاطون . وتنتمى بعض هذه الشخصيات إلى ملاحم ، وبعضها إلى التاريخ المدوَّن ، وبعضها إلى المسرح التراچيدى أو الأوبرا ، أو إليهما على حدّ سواء . لكنها جميعا تشترك فى سمات بعينها – العظمة ، النفوذ ، الوقار ، الكاريزما Charisma – وباختصار فهذه الشخصيات جميعا بطولية إلى حدّ ما . ويختار سنتياجو شكلا سرديا لترجمته الذاتية التى تُخلص الولاء لتقاليد الخطاب البطولى . .

ولأن القليل ، أو لاشىء ، فى حياته يحمل أىّ وَجْه شبه مباشر مع هذا النموذج ، فلا مناص من أن يلجأ سانتياجو إلى وسائل بلاغية بعينها فى سرده ، عاقدا ، ومُعيداً عقد ، الصلة بين وقائع حياته والنموذج الذى اختاره لسرده . ويقدّم الفصل ٥٥ ، الخاص بمحاولة بنتينيو الفاشلة لكتابة سونيتّة ، مثلا ملائما . ولم يكتب أبدا سوى بيتيْن :

* أداما ستور : عملاق يلتقى به البحار فى قصيدة « أوس لوزياداس » (وهى تُعدّ الأثر الأدبى الرئيسى فى الأدب البرتغالى) للشاعر لويس ده كامونس (١٥٢٤ – ١٥٨٠) – المترجم .

« يا زهرة السماء ! يا زهرة زاهية ونقية ! » و « الحياة فُقدتْ ، المعركة مع ذلك كُسبتْ ! » ولا ينجح الصبى أبدا فى كتابة الأبيات التى تربط البداية بالنهاية ، غير أن الراوى يعقد صلة واضحة للقارىء بين كابيتو ، المقصودة بوضوح بإشارة البيت الأول ، وبين معركة مأسوية وإنْ كانت متسامية . وليس فى هذه الحالة وحسب ، وإنما مرارا وتكرارا ، نجد الوقائع ذات الصلة بكابيتو يجرى ربطها خياليا بتقليد من تقاليد الخطاب البطولى .

وهذه ليست ظاهرة منعزلة فى دون كازمورّو ، كما أوضح إنيلتون ده ساريجو Enylton de Sá Rego بصورة بالغة الإقناع (١٩) . إنها تشيع بوجه خاص كذلك فى روايتيْه الأخريين اللتين تعتبران عادة ، جنبا إلى جنب مع دون كازمورّو ، أعظم ما أبدع ماشادو . وتجد هيلين كالدويل Helen Caldwell أصداء من أوديب وماكبيث فى رواية مذكرات براس كوباس يكتبها بعد وفاته وتُنوّه بوجه خاص بالطريقة التى يشبّه بها الراوى حياته صراحة بالمآثر الحربية لإنياس عند فيرچيل (٢٠) . وفى رواية كينكاس بوربا ، ما كان التشبيه بين الشخصية الرئيسية وبين سيّد الحرب ، نابليون ، ليكون أكثروضوحا ، ذلك أن الشخصية الرئيسية يتوّج نفسه بالفعل فى نهاية الكتاب فى محاكاة مباشرة للإمبراطور الفرنسى .

وفى الروايات الثلاث جميعا إلحاح متواصل على « إضفاء الطابع البطولى » heroization على السرد من خلال اللغة المجازية (وسأوضح هذا فى دون كازمورّو فى الحال) . والرواية حافلة بالإشارات إلى أعمال أدبية أخرى ، وفى أغلب الأحوال يرتبط سياق التناصّ intertextual الذى تنسجه هذه الإحالات بأعمال باهرة أو بطولية .

على أن الاتساق مع النماذج البطولية ليس اتّساقا بسيطا ، ذلك أنه يؤكد نفسه وينفيها فى آن معا . ويُثبت الفصل ٧٣ ، الذى يعبرّ عن فكرة أن القدر هو فى آن معا كاتب مسرحى ومدير خشبة مسرح ، تعقيد هذا التماثل . ويشبّه الراوى أحداثا بعينها فى حياته بمسرحية حضرها ذات مرة :

. . . مثّلوا هنا . . . مسرحية تنتهى بيوم القيامة . كانت الشخصية الرئيسية هى شخصية أحشويرش * ، الذى اختتم مونولوجاً ، فى المشهد الأخير ، بهذه الصيحة : « إننى أسمع بوق رئيس الملائكة ! » لم يُسْمَع أىّ بوق على الإطلاق . أحشويرش ، المجلّل بالعار ، كرّر بيت الشعر ، بصوت أعلى هذه المرة ، ليلمّح لمدير خشبة المسرح ، لكنْ لاشىء أيضا . عندئذ سار إلى خلفية المسرح ، متظاهرا بأداء حركة تراچيدية ، لكنْ فى الواقع بغرض الهمس نحو الكواليس : « القرن ! القرن ! القرن ! » التقط الجمهور هذه الكلمة وانفجر ضاحكا ، إلى حدّ أنه عندما انطلق صوت البوق على نحو جادّ وصرخ أحشويرش للمرة الثالثة بأنه بوق رئيس الملائكة ، صحّحه صبىّ صغير مشاكس فى الجزء الخلفى لقاعة المسرح من هنا فى الأسفل : « لا ، يا سنيور ، إنه قرن رئيس الملائكة ! » (الفصل ٧٣) .

فى هذا العرض المسرحى ، خُصّص للشخصية الرئيسية دور بطولى مأسوى . غير أن الظروف المحيطة بتحقيق ذلك الدور تجعله يبدو غير مُقْنع على نحو جدير بالسخرية . وبصورة مماثلة ، يصبّ بنتوسنتياجو سرده فى القالب البطولى ويخصّص لنفسه الدور الرئيسى . غير أن ظروفا غير ملائمة تعمل ضدّ تمثيله بنجاح لذلك الدور .

وتقدم رواية دون كارموروّو ذهاباً وإياباً لا ينقطعان بين « نصّ مكتوب » script أصلىّ ، يمكن أن نسميه البحث البطولى ، و « أداء » غير ملائم لذلك النص المكتوب ، وهو الحياة الفعلية للشخصية الرئيسية . وسيركّز هذا الكتاب ليس على عناصر النص المكتوب والأداء وحسب بل كذلك على الآليات التى تسمح لإدراكنا بالحركة إلى الوراء وإلى الأمام بينهما .

أسطورة البحث

رغم أنه قد تكون هناك أساطير متباينة ، ربما كانت الأسطورة الأكثر أهمية للدراسة

* أحشويرش : اليهودى التائه – المترجم .

الأدبيــة ، والوحيــدة التى سوف تعــنينا هنا ، هى أسطورة مــغامــرة البطل ، أو أســطورة البــحث . وهناك إحســاس ما بأن هذه الأسطورة مــحورية لكافــة الأساطيــر أو بأن كــافة الأساطيــر الأخرى هى توابع للبــحث . ويشيــر چوزيف كامــبيل Joseph Campbell إلى المغامرة البــطولية باعتبارها « الأســطورة الوحيدة » monomyth ، ويصف نورثروب فراى البحث بأنه البناء الأسطورى المسيطر المحورى للأدب . ويؤكد فــلاديمير پروپ Vladimir Propp أن البحث يشكّل بناءً أصليا لكافة الحكايات الشعبــية الروسية تقريبا ، وعند تطبيق أدوات تحليله على نصوص متبــاينة تماما ، أشار آخرون إلى أن هذه النظرية تنطبق على كل سرد (٢١) . وقــد يكون ذلك كذلك أو لا يكون . وكل مــا أعتــزم توضيحــه هنا هو أن أسطورة البحث أساس أصلىّ بالنسبة لدون كازمــورّو . ويقول كامبيل إن لأسطورة البحث ثلاث مــراحل أساســية : الخــروج separtion ، والعــبور initiation ، والعودة return . ويُفيض فى الشرح قائلا : « يغامر البطل بالخروج من عالم الحياة اليومية المألوفة إلى منطقة دهشة غيبــية : هناك تجرى ملاقاة قوى خرافــية كما يتحقق الفوز بانتــصار حاسم ؛ ويعود البطل مــن هــذه المغامــرة الحافلة بالأسـرار بسلطة منــح العــطايا لأخوته البــشر » (٢٢) . وها نحن نبدأ نرى أن مفهوم أسطورة البحث ، كما تجرى معالجته عمليا ، ليس له مستوى واحد من الخصوصية النوعية . وقد تكون للبناء الأسطورى درجات متباينة من التفصيل أو الإفــاضــة ، غيــر أنه ينبغــى إدراج المحــتوى الشــامل بطريقــة أو أخرى فى البناء الثــلاثى للخروج ، والعبور ، والعودة .

وتناقش دراسة كامبيل موتيفات أخرى عديدة تنتمى إلى النماذج الأصلية ويُعثر عليها عادة ضمن البناء المسيطر لأسطورة البحث . فهناك فى كــثير من الأحيان نداء إلى المغامرة يُغرى البطل ، طواعيــة أو بخلاف ذلك ، ببداية بحثــه . ويقدّم مُعين helper ، كثيرا ما يكون فى صورة شيخ حكيم أو عــجوز حكيمة ، إلى البطل التوجيــه المطلوب عندما يبدأ بحثه . ويتميز خروجه من المجتمع بصفة عامة بعبور عتبة هامة من نوع ما . وحالما يتحقق الخروج ، يواجه البطل عادة تجــارب قاسية تهدد حياته ، بــل يبدو أحيانا أنه يموت . ومع ذلك ، ينتصر فى نهاية المــطاف على عدوّه ، بمساعدة سحرية من مُعين آخــر فى كثير من الأحيان . ويُكافأ أحــيانا بزيجة مقدسة من إلهــة غيبية . وفى كثيــر من الأحيان يُوفّق فى

تأمين إكسير سحرى يعالج المجتمع ويفيده . وكثيرا ما ينطوى رحيله عن منطقة الأهوال على فرارٍ من قوى شريرة . وهو يعبُر عادة عتبة أخرى فى طريق عودته إلى المجتمع . وعند عودته ، كثيرا ما تكون له سمة جديدة ، وكأنه بُعث من جديد ، وفى كثير من الأحوال ينقل هذا التجدُّد إلى جماعته (٢٣) .

إذا عدنا بتفكيرنا إلى دون كازمورّو فسنبدأ فى الإحساس بتوافق مبهم بين البناء السردى للرواية وأسطورة البحث . ونلاحظ أن إدراك بنتينيو لحقيقة أنه واقع فى حب كابيتو يُعتبر بمثابة نوع من النداء إلى المغامرة - إلى مغامرة الحب ، أو ربما الحياة ذاتها . كما أن هذا الإدراك يؤدى إلى خروج من المجتمع ، وهو يتمثل فى حالة بنتينيو فى أسرته فى المقام الأول . ومن اللافت للنظر أن لحظة الخروج مرتبطة بعتبة بالمعنى الحرفى - أىْ عتبة حجرة الجلوس ، التى يكاد بنتينيو يدخلها قبل أن يسمع الأسرة تتحدث عنه فيختبىء خلف باب (الفصل ٣) . ويواجه بنتينيو سلسلة من الأهوال - العوائق التى تحول دون زواجه من كابيتو بسبب نذر أمه للرب بأن تجعله قسيسا ، بالإضافة إلى عدد من المحن فى علاقته بكابيتو . وهو يدخل المعهد الدينى مرغما ويصطبر هناك على فترة من الإذعان والإحباط أشبه بالموت . ويلتقى بمُعين فى شخص صديقه إسكوبار ، وهو ضرْب من « الساحر » فيما يتعلق بالأرقام وحسابات أخرى ، وكان نُصْحه هو المسئول عن انتصار بنتينيو على المعهد الدينى وعلى دَيْن أمه للرب . ويعود بنتينيو إلى مجتمع أسرته ، ويصل انتصاره إلى ذروته بزفافٍ إلى « الإلهة » كابيتو .

التحولات الأدبية
فى دون كازمورّو

بعد هذا العرض الموجز للعناصر الأسطورية فى رواية دون كازمورّو ، ينبغى توضيح شيئين . أولاً ، هناك بَوْن أو تحوير كبير بين المفهوم الأصلى لأسطورة البحث وبين التحقق السردى الفعلى للرواية . ثانيا ، لا يغطّى التوافق مع الأطوار الثلاثة لبحث

البطل الأسطورى سـوى القسم الأول مـن الرواية ، والذى يمتـدّ حـتى لحظة الزفـاف . والواقع أن القسم الثانى يتوافـق بدوره ، لكنه كـما سأوضح فى الحـال يتوافق بطريقـة سلبيـة أكثر منهـا إيجابية . وسأحـاول أن أبيّن علاقة هذه الظواهر الـهامة « بأجروميـتنا الأدبية » لنقـد الأسطورة . وكما سبق أن ذكرتُ ، ينهـل السرد كما تم التعـبير عنـه من البناء الأصلى للأسطورة عن طريق تطبـيق القواعـد التحويليـة . وربما جاز لنا أن نقـتدى باللغويّين وبقلّة من النقـاد الأدبيين فنحدّد قائمة تفصـيلية بالإجراءات التحويليـة . غير أن القيام بذلك سيمدّنى بنظرية أكثر جمودا بكثير مما أريد فى الواقع . وفيما يتعلق بأهدافى ، أجد أن النقـد يتمتع أصلا بمجـموعة وافيـة من « القواعد » - الوسـائل البلاغية المقـبولة تقليديا . وأنا أفترض أن المجـازات الرئيسية الأربعة - الاستعـارة ، الكناية ، التضمين ، التهكم (٢٤) - سوف تفسّر تقريبا كـافة التحولات التى تقع بين الأسطورة ورواية ماشادو الحديثة .

وسأحاول الآن أن أبيّن كيف يمكن لكل مجاز من المجـازات الرئيسية الأربعة أن يقوم بدوره فى تحـوير الأسطورة . وأنا أقوم بهـذا فى هذه المرحلة عن طريق الإيضاح بالأمـثلة أكثر مما باسم تقديم تفسير مترابط منطقيا أو منهجىّ للرواية ككل .

الاستعارة Metaphor

فى طور الأهوال فى أسطورة بحث غير مـحوَّرة ، كثيرا مـا يرتحل البطل عبر وسط طبيعى خطر ، من قبيل البحر . وتحتـفظ رواية دون كازمورّو بالبحث فى البحر ، بطريقة بالغة التحويل ، عـبر الاستعارة . وإلى جانب مقارنة نفسـه بكولومبوس (الفصل ٣٤) ، يشبّه الراوى حيـاته برحلة بحرية (الفصل ٩) . وهو يروى لحظة أزمة عميقـة فى علاقته مع كاپيتو « كما يتذكر بحّار عـجوز غرق سفينته » (الفصل ١٣٢) ويشير إلى الحب على أنه ملاحة فى بحـر عاصف (الفصل ٤٩) . وعن طريق مثل هذه الاسـتعارات ، يكون بمستطاع بنتينيو أن يعيش حياة واقـعية وذات طابع حضرىّ وأن يحتفظ فى الوقت ذاته بآثار باقية من مغامر المحيطات .

وتتضمن السـونيتّة غيـر المكتملة التى سبقت الإشـارة إليها استـعارة . ذلك أن فعل الصراع مع الكلمات وكذلك معنى الكلمات ذاتها مجاز مرهف يرتكز على تشبيه السيف / القلم . وهنا من جديد ، تحتفظ هذه الاستعارة ببُـعْد بطولىّ لكنها تحوّله بحيث يتلاءم مع موقف غير مهدَّد وغير بطولى .

وفى كثير من الأحيان يتلقىّ البطل الذى يشرع فى بدء مغامرته نصيحة قيّمة من شيخ حكيم أو من عجوز حكيمة . وبمجرد أن يخطو بنتينيو إلى خارج بيته مترنّحا عندما يدرك أنه يحب كابيتو ، يتلقّى نصيـحة متخيَّلة من شجرة جوز أُضْفيتْ عليـها صفات بشرية . وهنا يجرى تحوير نموذج أصلى لمغـامرة البطل تحويراً استعاريـا بحيث تتلوّن الرواية بإيحائه على ألاّ يكون وجوده الفعلى إلا فى خيال صبىّ مُتيَّم بنجمة .

الكناية Metonymy

وفكرة التـحـوير متضـمَّنة فى تعريف الـكناية ، ولهـذا فإن هذه الوسيلة البـلاغـيـة ملائمـة بوجه خـاص للتحوير من الأسطورة إلى الواقعية . وفى دون كـازمورّو ، تسمح الكناية بإعفاء بنـتينيو من بعض الأهوال التى يلقاها البطل الأسطورى ، مع الاحـتفاظ فى الوقت ذاته بإيحاء هذه الأهوال. وفى الأسطورة ، يُلاقى البطل قتالا ماديا مع قوى الموت . وفى دون كازمـورّو ، يصارع بنتـينيو الموت أيضـا ، لكن هذه المعركة تُنْـقَل إلى شىء ما مرتبـط أو مجاور ، وعلـى سـبيل المثـال فـإن إقامـة بنتينيـو فى المعهـد الدينـى تمثـل ذروة « فـترة اخـتباره » ، غـيـر أنه ليـس هناك فى هذه التجـربة سوى القليل جـدا مما يشكّل تهـديدا مـاديا . على أنه يُلاقـى ، خـلال إجـازات نهـاية الأسـبوع ، قـتالاً جرى تحويره مع الموت من خلال لقائه مع المجذوم الشاب ، مانـدوكا . وبالطبع فإن تجربة ماندوكا مع الموت عينية أكـثر بكثير من تجربة بـنتينيو معه فى تلك اللحظة . ويسـمح تزامن اللقاء بين الشابين وإقـامة ينتينيـو فى المعهد الدينى لشىء من النضـال السقيم لماندوكـا بأن « يبهت » على بنتينيو .

وتتمثل حالة هامة أخرى تخلق فـيها الكناية تحويراً يتسم بطابع واقعى فى تطور فكرة أن حيـاة المرء تجرى المحافظـة عليـها عبرْ ذُريتـه . ولإنجـاب الأولاد أهـميـة قصـوى عند بنتينيو . وعندما تستـفزه كاپيتو بفكرة أنه سيصبح قسيـسا وبأنها سوف تنجب طفلا لرجل آخر ، يُصـعق بنتينيو وينظر إلـى افتقاره إلى ذُرية عـلى أنه « إبادة » له (الفصل ٤٥) . وهكذا يلاقى بنتينيو طبعة مخـتلفة من الهول الأعظم للبطل ، دون أن يلتقى مطلقا بخطر مـادى .

التضمين Synecdoche

فى الأسطورة ، قد يسافـر البطل عبر عالم واسع محفـوف بالأخطار . وهو عرضة لأن يحدث له لقاء مع امرأة جميلة ضمن هذا العالم الأسطورى . وعن طريق مبادلة الجزء مقـابل الكل ، تحتـفظ رواية دون كازمورّو بهـذا العنصر الأسطورى ضـمن إطار تاريخى حديث . وكاپيتو ليست جزءً من عالـم البحر المروّع ، وهى ، بدلا من ذلك ، تحمل ذلك العالم المفزع كجزء منها عبرْ الصورة البلاغيـة الهامة التى تتمثل فى « عينيْها اللتين مثل مدّ البحر » (الفصل ٣٢) . ومن جديد ، تسمح هذه الوسيلة الـبلاغية لبنتينيو بمعاناة سلسلة من التجارب الخطرة بمعنى مجازى أكثر مما بمعنى حرفى .

على أن هذه الوظيفة ليـست الوظيفة الوحيدة للتـضمين . وتميل تجربة البطل إلى أن تكون تجربة كلية . فهو قد يسافر فى أنـحاء العالم بأسره ، أو يُبصر فى رؤية واحدة كامل مجرى التـاريخ ، أو يعانى بطريقة ما كل ما أحـسّ به إنسان فى أىّ وقت من الأوقات . ويسمح الانتقال فى دون كـازمورّو من « المرأة - داخل - العالم » إلى « العالـم - داخل - المرأة » بِبُعْدٍ موسوعىّ فى الرواية . وهكذا يمكن النظر إلى كاپيـتو على أنها عالـم مصغَّر . وربما افترضت علاقة بنتينيو المضطربة معـها الإيحاء الأسطورى بلقاءٍ مع كلية الحياة ذاتها ، أو مع العالـم ، أو مع الكون .

التهكّم Irony

التهكم نفى ضمنىّ . ويتمثل نمط من التهكم قابل بوجه خاص للتطبيق كتحويل أدبى للأسطورة فيما يمكن أن نسميه بتهكم الدور . وهو يتمثل فى هذا السياق فى أن نعزو إلى شخصية محددة دورا أسطوريا أو بطوليا من جهة وأن نعزو إليها من الجهة الأخرى خصائص تُعَدّ نفياً لذلك الدور .

وعلى سبيل المثال ، يمكن للتابع المقيم ، چوزيه دياس ، بعد أن وافق على المساعدة فى انتشال بنتينيو من الاضطرار إلى أن يصبح قسيسا ، أن يتطابق مع دور النموذج الأصلى للمعين الشيخ الحكيم . غير أنه ، فى تشخيصه الفعلى ، أخرق وغير عملى إلى درجة أنه يمكن أن يكون أىّ شيء إلا أن يكون مفيدا . والحقيقة أن الصفات السطحية للخراقة والحماقة المحبَّبة والدورالأسطورى الأصلى للمُعين الحكيم موجودة فى تجاور تهكمى ، ويبرز چوزيه دياس بوصفه نوعا من غير المعين anti - helper .

ويعمل نفس النمط من التهكم بكل جلاء فى حالة بنتينيو . فوفقا للبُعْد الأسطورى الأصلى للرواية يُعْزَى إلى بنتينيو دور البطل . لكنه فى الواقع صغير ، وغير آمن ، وضعيف . والأبطال الأسطوريون الحقيقيون لا يُتمتمون ، أو يجفلون من امتطاء ظهور الخيل ، أو يفشلون بصورة مخزية فى كتابة سونيتّات . وهو ، علاوة على ذلك ، لا سبيل أمامه للفكاك من الحداثة . فالأبطال الأسطوريون الحقيقيون لا يعيشون فى ضواحى المدن ، أو يشترون حلوى جوز الهند من باعة الشوارع ، أو يغلبهم النعاس فى القطارات . وتربط موتيفات النماذج الأصلية بنتينيو ، ببراعة ، بالبطل فى بحثه عن المطلق . وفى الوقت ذاته ، تُنْبئنا التفاصيل الواقعية لشخصيته وموقفه بأنه صغير وغير بطولى على الإطلاق . وندرك بصورة تهكمية حقيقته بوصفه لا بطلاً anti - hero بسبب اقتران هذه الرسائل المتعارضة . ويبدو أن هذا التهكم يمثّل عاملا رئيسيا فى خلق مسافة ضخمة فى الرواية بين الأسطورة والواقع الحديث للشخصيات .

التهكم فى صميم بناء الرواية

وإحساس التحول ، والمسافة ، والتهكم ، والذى يخلقه نفى الدور الذى بحثناه منذ قليل يعززه تهكم فى صميم البناء ، يشمل القسم الأخير من الرواية . وكما أوضحتُ من قبل ، تتوافق أسطورة البحث ، بأطوارها الأساسية الثلاثة المتمثلة فى الخروج ، والعبور ، والعودة ، مع القسم الأول من الرواية ، الذى يصل إلى ذروته فى زواج بنتينيو وكابيتو . ويتخذ باقى الرواية هذاالبناء ، الذى يبدأ وينتهى باندماج البطل مع الجماعة ، ويضاعفه بصورة تهكمية بحيث تكون هناك بالفعل دورتان أسطوريتان – دورة إثبات تتبعها دورة نفى .

وفى وقت ما بعد زفافه يعانى بنتينيو نداءه التهكمى الثانى إلى المغامرة . وهو هذه المرة نداء إلى الارتياب ، والغيرة ، والاستياء ، بدلا من أن يكون إلى الحب والأمل . وتتميز بداية هذه المغامرة ، كما هو الحال مع المغامرة الأولى ، بعبور عتبة . ذلك أن بنتينيو يذهب ذات ليلة إلى الأوبرا ، تاركاً كابيتو فى البيت ، وعند العودة يكتشف إسكوبار « على الباب الأمامى » (الفصل ١١٣) . ويعبر العتبة داخلاً إلى عالم مُحوَّل مرير . ورحلة اكتشاف بنتينيو تأخذه أعمق فأعمق إلى عالم سفلىّ ، خيالى أو حقيقى ، من الفظاعات ، والغدر ، والعدم . وكما كان الحال من قبل ، يأخذ إسكوبار على عاتقه دور المُعين . على أنه ، هذه المرة ، يجرى لعب الدور بالتهكم ، لأن إسكوبار يدفعه إلى هوّة لا قرار لها . فحتى بعد موته ، يحثّ طيف إسكوبار بنتينيو على الغوص أعمق فأعمق . وتؤدى هذه المغامرة التهكمية الثانية إلى انفصال (= خروج) بنتينيو عن زوجته وبصفة أعمّ عن مجتمعه بأسره وحتى عن نفسه .

وهو يصير دون كازمورّو ، « شخص متجهم صموت منسحب إلى داخل نفسه » (الفصل ١) . وأفضل ما يمكن عمله فى وضعه هذا هو أن يصل إلى نفى كريه للحداثة ، التى يربطها بركوده الراهن ، وأن يكتب مذكرات تنضح بالحنين إلى الماضى تستدعى أزمنةً أفضل عبر خطاب أسطورى مرهف . ويشكل الكتاب طور العودة النهائية للدورة الأسطورية للبطل / الراوى . ومع ذلك فهى ، من جديد ، عودة تهكمية – ليس العودة المظفرة لبطل إلى الوطن ، بل نكوص يجأر بانهياره الخاص ، مُعلنًا استحالة العودة الحقيقية وإخفاق محاولاته لتحقيق مثل هذه الغاية .

الفصل الثانى
إلغاء الزمن

ظلّ النقاد على مدى سنين عديدة يدرسون وظيفة الزمن فى أعمال ماشادو ده أسّيس - الزمن كموتيف رئيسى فى ثيمة العمل الأدبى ، وكعنصر فى التصوير السيكولوچى للشخصيات ، وكمبدأ بنائى للسرد (١) . وهناك منظور للزمن لم يلق عناية كافية من جانب الدارسين الماشاديّين هو المنظور الأسطورى .

وفى الفصل السابق حاولتُ إثبات أن رواية دون كازمورّو تشارك ، وإنْ بطريقة مموّهة إلى حد بعيد ، فى التراث القديم للقصص الخرافية والبطولية التى نسميها الأساطير . وبوجه خاص ، حدّدتُ صلتها مع أسطورة البحث ، التى تشتمل كقاعدة عامة على معركة حاسمة بين البطل وكائن شبحىّ ما . وسيحلّل هذا الفصل وظيفة الزمن بوصفه الخصم فى تلك المبارزة .

الزمن بوصفه « تنّينًا »

كنقطة انطلاق فى هذا التحليل ، سأشير إلى الكلمات الختامية للكتاب الهام : الزمن فى الرواية الماشادية لمؤلفه ديرسه كورتيس ريدل Dirce Cortes Riedel : « الشخصية الفعالة أوالمناخ الخانق ، مولّد القلق والشكوك - مفارقة الزمن ،التنّين الذى يقتله الإنسان أو يرعاه ، هذا هو محور الرواية الماشادية . . . » (٢) .

هناك مفاهيم جذابة يجرى التلميح إليها هنا رغم أنه لم يجر تطويرها فى الكتاب . أول هذه المفاهيم هو أن الزمن يمكن تشخصيه وأنه يقوم بدور شخصية فى عمل أدبى . والمفهوم الثانى امتداد للأول : وهو أن الزمن ، بدلاً من تشخصيه كبشر ، يمكن جعله

• حيوانا أو حتى تحويله إلى هُولة مفزعة . فالزمن إذن يمكن أن يصبح ، داخل نطاق عمل أدبى ، « تنّينًا » . وحيث أن التنّين كائن خرافى وأسطورى فمن المفهوم ضمنا أن سلوك شخصيات أخرى فى مواجهة الزمن قد يكتسب أبعاد معركة البطل ضد هُولة غيبية شريرة من نوع ما .

وقد تبدو دون كازمورّو للوهلة الأولى أبعد عمل أدبى يمكن تصوره عن العالم العجيب لكائنات ، إنْ لم تكن مؤلَّهة ، فهى إذن فوق بشرية بالتأكيد . فمواصلة فترات القيام بأعمال المديرين، والمشاحنات ، والطب الهوميوباثى ، بالأسطورة ؟ وعلى السطح ، تبدو دون كازمورّو عملا أدبيا برجوازيا للغاية . ويقول الراوى ، بنتو سنتياجو ، أنه قبل كتابة مذكراته هو ، فكّر فى تأليف تاريخ للضواحى ، والحقيقة أن التاريخ الذى كتبه فى نهاية المطاف ليس بعيدا جدا عن ذلك فى التحليل الأخير . فهو يتعلق بإطار مكانى حضرى وشواغل عائلية : شوارع عريضة مشجّرة ، زيجات ، شاى مع قساوسة ، جنيهات إسترلينية ، وهكذا . ويتمثل أحد الاهتمامات الرئيسية لحبكة الرواية فى الزنا . والواقع أن الطابع العائلى لهذه الثيمة ، سواء أكان الزنا إثمًا فعليا اقترفتْه كابيتو أم كان ببساطة مبالغة ذهنية من جانب بنتينيو ، يجعل الرواية متطابقة مع تقاليد الرواية البرجوازية (٣) ، التى تُعَدّ مدام بوفارى مثالا شهيرا لها . ولنتذكّرْ أيضا الدافع المعلن لسنتياجو وراء تأليف كتابه : « لكنْ ، لأن كل شيء يصيبنى بالملل ، فهذه الرتابة أيضا أضنتْنى فى نهاية الأمر . رغبتُ فى التغيير . ماذا لو ألّفتُ كتاباً » (الفصل ٢) . ولا يمكن لكتابٍ مؤلَّف دفعًا للملل إلا أن يبدو عملا تافها ومبتذلا ، وسنتصور أنه لن يتكشّف إلا عن تشابه ضئيل للغاية مع أسطورة بحث . على أننا ينبغى أن ندرك أن عالم المدينة والضاحية هذا ، بلونه المحلى واهتماماته الحديثة ، مجرد جزء من سياق الرواية . فالتفاهات العائلية ليست سوى الطرف الأكثر وضوحا والأيسر منالا للعمل الفنى . وتحت هذه القمة السطحية ، هناك جبل جليد يغوص فى أعماق الأسطورة .

ومَنْ سيكون بطلنا الأسطورى إنْ لم يكن بنتينيو سانتياجو ، آكل حلوى جوز الهند ذاك وكاتب السونيتّات الناقصة ؟ ومهما بدا ضئيل الشأن ، يملك بنتينيو بُعْدًا جوهريا يجعله متطابقا مع تراث طويل من الشخصيات البطولية . وفى موقفه إزاء الزمن ، يكشف

بنتينيو عن نزوع ينطوى على مفارقة تاريخية . فبدلاً من أن يتكشّف عن عقلية عصرية ، يكشف لنا فى كثير من الأحيان عما يسميه ميرسيا إلياد Mircea Eliade وآخرون «عقلية بدائية » (٤) * . وهروبًا من التعاقب الصارم للزمن الكرونولوچى الذى تُعَدّ كل لحظة فى سياقه فريدة وغير قابلة للتكرار ، سعى البدائيون إلى بلوغ حالة خارج الزمن الدنيوى . وحاولوا بوسائل شتى إلغاء « الزمن الأرضىّ » وخلق انطباع « الزمن الأسطورىّ » ، العميق والمستقر واللانهائى . وبتحقيق حالة الزمن الأسطورى ، كان لدى هؤلاء الناس وفقا لإلياد ، الإحساس بأنهم عادوا إلى بداية الزمن والإنسان ، بأنهم أبطلوا كل تعاقب وكل تمييز فردى بين الكائنات . كانوا يشتركون فى نموذج فريد وأزلىّ وبذلك أحسُّوا أنهم خالدون . وكما سنرى ، يبدو أن بنتينيو يشارك فى هذه العقلية البدائية ؛ ذلك أنه يُبدى النزوع إلى محاولة التغلُّب على الزمن الأرضىّ وإلى بلوغ الزمن المقدس أو الأسطورىّ . وهو يكتسب ، من حين لآخر ، وضع ذلك البطل الأسطورىّ ، المشتبك فى معركة مع الهُولة . والغُول ، فى حالته ، هو الزمن ذاته ، ومبارزته ، إنْ جاز القول ، قتال حتى الموت .

توجد هنا بطبيعة الحال استعارة ضمنية تحدّد الزمن بطريقة خاصة . والاستعارة واحدة من الوسائل الرئيسية التى نستوعب عن طريقها التجريدات (٥) . وهناك استعارات شائعة عديدة تُستخدم لتحديد مفهومنا عن الزمن – على سبيل المثال ، الزمن كنهر ، أو كمادة سائلة أخرى من نوع ما ، والزمن كمسافر ، والزمن كحيّز يمكن السفر عبره ، والزمن كنقود ، والزمن كآلة ، والزمن كعدوّ أو كوحش مفترس . وترتكز التعبيرات التى من قبيل « أدركها الزمن » ، و « إنه يخسر السباق من الزمن » ، على استعارة

* يفترض لوسيان ليڤى – برول أيضا إدراكا تجريديا ولا خطّيًا للزمن باعتباره نمط إدراك للعقل البدائى . وفى نظره يبدو أن هذه هى الطريقة التى يفهم بها البدائيون الزمن ، على حين أنه فى نظر إلياد ، تكون العقول البدائية فى توتُّر بين الزمن الخطّىّ واللاخطّىّ ، مع تفضيلٍ للأخير . أما فرانتس بواس فإنه لايناقش إدراك الإنسان البدائى فى حد ذاته per se ، غير أنه يشير إلى ردّ فعله ضد الزمن الكرونولوچى من خلال مناقشته لروح المحافظة الجوهرية لديه . وهو يقول إن الإنسان البدائى هو فى المقام الأول عاطفى أكثر منه عقلانيا وإنه يجد الاستقرار العاطفى فى العرف والتقاليد . ويقاوم البدائى التغيير بسبب التنافر الفعلى الذى يُحدثه . ووفقا لبواس فإن تاريخية الحضارة الحديثة أو قابليتها للتغير إنما هى نتيجة لانتصار العقل على العواطف (انظر الإشارة رقم ٤ من إشارات الفصل الثانى) .

« الزمن - كوحش مفترس » time-as-predator وربما كانت استعارة « الزمن - كوحش مفترس » تؤكد ، أكثر من أىّ وسائل أخرى لتحديد مفهوم للزمن ، أن الطابع الزمانى مستمدّ من الواقع المادى للموت .

وما شادو لا يجعل أبدا راويه - دون كازمورّو - يقول بكلمات كثيرة جدا أن الزمن غول مفترس . لكنه طوّر هذه الاستعارة بمنتهى الوضوح فى رواية مذكرات براس كوباس يكتبها بعد وفاته . وفى فصل « الهذيان » ، البالغ البراعة الفنية ، يحدث لبراس كوباس لقاء مرعب مع الطبيعة ، المشخّصة فى پاندورا . وهو يطلب منها سنوات قليلة أخرى من الحياة فيتلقّى هذه الإجابة : « دقيقة جديرة بالرثاء !. . لماذا تريد لحظات أخرى من الحياة ؟ لتَفْتَرِس ثم تُفْتَرَس بعد ذلك ؟ » . ويتخيّل القرون وهى تسحقه بين أظافرها ويُقال له أن « اللحظة القادمة قوية ومرحة . وهى تفترض أنها تحمل الأبدية داخلها ، وتحمل الموت » (٦) . وفى هذا العمل الأسبق ، يجرى تحديد الزمن بوضوح فى صورة كائن حىّ ، وبسمات بشعة . وسأحاول أن أبيّن فى هذا الفصل أن استعارة « الزمن - كوحش مفترس » جوهرية كذلك للإطار المفاهيمى لرواية دون كازمورّو . وكقاعدة عامة فإن التجريدات الكلية فى الرواية إما يجرى جعلها حيّة أو يجرى وصفها على أنها من عمل كائن حىّ من نوع ما . فالحياة ، على سبيل المثال ، أو برا لها ليبرتّو (نصّ لفظى) ومدوّنة موسيقية من تأليف الشيطان (الفصل ٩) . والقَدَر كاتب مسرحى مراوغ (الفصل ٧٢) ومدير خشبة مسرح لا يُعتمد عليه (الفصل ٧٣) . ويوُجز الراوى كامل قصته بتشخيصٍ للقَدَر فى صورة متلاعبٍ قاسٍ (مستخدما فعل « quis » ليعزو إليه الإرادة) : « . . . حبى الأول وصديقى الأعظم . . . شاء القَدَر أن يتحالف ويخدعانى » (الفصل ١٤٨) . وتتلاءم استعارة « الزمن - كوحش مفترس » بكل سهولة مع هذه القاعدة العامة .

وإلى جانب كونها مفيدة لثراء ثيمات العمل الأدبى ، تسمح الاستعارة التى تُساوى بين الزمن والهولة بتحويل أو تحوير أسطورة البحث . فربما عاش بنتينيو حياة خالية من البطولة فى إطار واقعى حضرى وشارك فى الوقت ذاته بصورة مجازية فى تراث المغامرة الأسطورية الخطرة .

أسلحة العقلية البدائية

يشُنّ بنتينيو الحرب ضد الزمن فى مناسبات عديدة وبوسائل عديدة . وكقاعدة يُخفق فى الخروج منتصرا ، على أنه فجأةً يبدو حقا أنه حقق نجاحا ما . فلنفحصْ الآن لحظتين ينجح فيهما فى تجاوز زمن الكرونومترات * ، ذلك الزمن الذى لا يعود إلى الوراء ، ليصل إلى حالة ، مهما كانت عابرة ، من الزمن الثابت والمقدس .

وأولى هاتين اللحظتين هى عندما يمشّط بنتينيو شعر كاپيتو ويتبادلان قبلتهما الأولى . وشعر كاپيتو نوع من المرساة التى يثبّت عليها بنتينيو كل أهمية اللحظة . وهو يرغب فى أن يحتفظ بتلك اللحظة ذات الأحاسيس الجديدة الكثيرة إلى ذلك الحدّ ، مُطيلاً أمد جلسة التجميل تلك إلى الأبد . وأمنيته ، بالتالى ، هى أن تكون خصلات شعر كاپيتو بلا نهاية :

> كانت أصابعى تمرّ برفق على عنقها أو على كتفيْها المغطّاتيْن بقماش قطنىّ ، وكان الإحساس حلوا . لكن شعرهاوصل ، أخيرا ، إلى نهاية ، رغم ما تمنّيتُ من أن يكون بلا نهاية . لم أتضرّع إلى السماء أن يكون فى طول شعر أورورا ، لأننى لم أكن عرفتُ بعد هذه الآلهة التى قدّمها إلىّ الشعراء القدماء فى وقت لاحق ؛ لكننى كنت أتوق إلى أن أمشّطه طوال الدهور والدهور ، لأنسج ضفيرتيْن تلُفّان اللانهاية بطولهما عددا لا يُحصى من المرات (الفصل ٣٣) .

قبل التضفير بقليل ، تلتقى عيون العاشقيْن الصغيريْن . ويعيش بنتينيو تلك اللحظة من النشوة والخطر (والتى لا تُنسى أبدا فى الرواية) فى «عينىْ » كاپيتو « اللتين مثل مدّ البحر » . وبالنسبة للشخصية الرئيسية للرواية ، تُعَدّ هذه لحظة خارج الزمن الدنيوى وواحدة من الحالات القليلة جدا التى يقهر فيها « تنّينه » : « كم دقيقة قضينا فى تلك اللعبة ؟ وحدها ساعات السماء يمكنها أن تكون رصدت تلك المدة من الزمن التى كانت لا نهائية لكنْ قصيرة الأمد » (الفصل ٣٢) . كما تنتمى مناسبة القبلة الأولى إلى الزمن

* الكرونومترات : أدوات قياس دقيقة للوقت بأجزاء الثوانى – المترجم .

غير الدنيوى ، المقدس ، السماوىّ . ولإثبات كم كانت هذه اللحظة مستثناة من الدنيوية ، يُحجم المؤلف عن تصويرها صراحة ، وبدلاً من ذلك يقدّم حذفاً ellipsis يحقق قفزة من التهيئة إلى النتيجة : « . . أتتْ بحركة بشفتيْها ، أدنيتُ شفتىّ ، و . . . * كان الإحساس بالقبلة هائلا » (الفصل ٣٣) .

ويمثّل شهر عسل الزوجين الحديثين فترة أخرى ينجح فيها الشخصية الرئيسية للرواية فى إبادة الزمن المتعاقب . وتوصف تلك اللحظة الفردوسية فى صورة ساعة حائط غير مألوفة : « تخيّلْ ساعة حائط لها بندول واحد وبلا ميناء ، فلا ترى الساعات مرقّمة . سيدور البندول من ناحية إلى أخرى ، لكنْ لا علامة خارجية ستدلّ على سير الزمن . كان هذا هو الأسبوع الذى قضيناه على قمة تيجوكا » (الفصل ١٠٢) .

الحب :

فى حالة القبلة الأولى وفى حالة شهر العسل على حدّ سواء ، تتمثل القوة المسئولة عن التسامى من الزمن الدنيوى إلى الزمن الأسطورى فى الحب . فعن طريق الحب ، يحقق بنتينيو فى لحظات نادرة انتصاراً على الوحش المفترس . ويمثّل تناول القربان المقدس مع كائن آخر طريقة أصلية لإلغاء الوجود الفردى وما ينطوى عليه من فناء ، وكذلك للمشاركة فى نموذج أصلىّ وأزلىّ . وكان بنتينيو يستمتع بمثل تلك اللحظات مع كابيتو ، حتى عندما كانا يلعبان ، وهما مجرّد صغيرين ، دورىْ القسّيس وخادم الكنيسة : « وقفنا هناك بداخلنا منتهى السعادة . أيدينا وحّدتْ أعصابنا ، وخلقتْ من المخلوقيْن واحدا – ومن ذلك الواحد ساروفيم » (الفصل ١٤) . ولأنه خبر مثل هذه التحليقات المبهجة فمن الطبيعى أن يرغب فى أن يكرر هذا الإحساس . وهذا مصدر السحر الهائل لكابيتو . وهكذا تتخذ صديقة الحوش الخلفى لبنتينيو أبعاداً أعظم من تلك التى تكون لمحبوبة أو زوجة . إنها تمثّل إمكانية التحرر ، عبر الحب ، من العالم ، ومن الزمن ، ومن الفناء . وفى بعض الأحيان يعطينا الراوى لمحة إلى الجانب الحسابى لمشروع الحب . وهو يوضح ،

* علامات الحذف هذه أصلية فى نصّ ماشادو .

على سبـيل المثال ، أنه عندما كان يُصلّـى ألف صلاة ربانية وألف صلاة للعـذراء ، طالباً إعفاءه من المعهد الدينى وبالـتالى فرصة أن يتزوج من كاپيتو ، إنما كان ينشـد شيئا أشمل كثيـرا : « عندئذ ، كان حجم الفـائدة ضخما ، ليس أقل من خـلاص أو هلاك وجودى بأسره » (الفصل ٢٠) . وحتى عنـدما يصير « كازمورّو » فإنه يدرك قـوة النشوة الغامرة للحب . وتُدوّى نصيحته للشباب كصيحة قتال من شخص يعرف عن تجربة ما هو السلاح الأكثر فعـالية : « أَحِبُّوا ، أيها الأولاد ! وفى المحل الأول البنات الجريئـات الجميلات . عندهن دواء للأمراض ، عبـير يجعل رائحة منتنة تعبق بالعـبير ؛ وبدلا من الموت يمنحنك الحياة . . . أَحِبُّوا ، أيهـا الأولاد ، أَحِبُّوا ! » (الفصل ٨٦) . إن الحب ، إذن ، سلاح ضد « الهلاك » و « الموت » .

الإنجـاب :

يمثّل الإنجاب ، وهو امتداد منطقى لمفهـوم الحب بين رجل وامرأة ، أمرا بالغ الأهمية بالنسبة لبنتينيو . ونجـد هنا توافقا آخر مع العقلية البدائية وطقوسهـا للخصوبة . وبالنسبة للبدائـيين ، دلّ الإنجاب على تجديدٍ لأنـفسهم ، وعلى فِـعْل تكرار يضمن لهـم نوعا من الخلود . وكان غيابه لا يعنى فـقط محوا جمعيا بل إبادة فردية أيضـا لأن الفرد رأى نفسه غير قابل للفصل عن الجماعة .

وتوجـد فى الرواية لحظـات يُحسّ فيهـا بنتينيو إحساسا عمـيقـا باحتمـال أن يكـون بلا عقـب . وفى هـذه الأوقـات نرى نحـن بعينيْه استعارة الزمن كقوة مفترسة . ومناسبة « المبارزة بالتعـبيرات التهكمـية » ، والتى تهدّد فيهـا كاپيتو بالبحث عـن أب آخر لطفلها المستقبلى ، مثال طيب . وعن هذه التجربة يقول بنتينيو :

> أحـسستُ بسـائل يتـدفّق فى داخلى . ذلك التـهـديد بطفلٍ أوّل ، الطفل الأول لكاپيـتو ، زواجـها بالتـالى من شـخص آخر ، الفـراق الذى لا رجعـة فـيـه ، الضـياع ، الإبادة ، حاصرنى كل ذلك إلى حدّ أننى لـم أجد لا كلمة ولا حـركة ، بل جلستُ مذهولا . ابتسمتْ كـاپيتو ؛ ورأيتُ وليدها البِكْر يلعب على الأرض (الفصل ٤٥) .

ومن الجلى أن الزمن ليس مذكـورا هنا صراحةً ، ومع ذلك فـإنه حاضر مـثل غول أصلى من نوع ما ، متأهب لمحو بطلنا من الوجود . ويرى بنتينيو هنا خطرين : من ناحية يجد نفسه عُرضةً لأن يفقد كابيتـو ، الأمر الذى سيعنى بالنسبة له « الفراق الذى لا رجعة فيه » . ولا يمكننا أن ننكر الأهمية التى يُوليها للإحساس بـالاتحاد مع محبوبته ، فهذا كما سبق أن رأينا يمثل إحدى وسـائله للصراع ضدّ الزمن . غير أنـه إلى جانب تلك الهوّة من الفراق ، هناك خطر مكابدة حياة بدون ذرية . واجتماع هذه الأخطار يفسّر واقع أن بنتينيو ، عندما يتخيل طفل كابيتو من رجل آخر ، يرى « إبادته » هو ويغدو « مذهولا » .

وعندما نـأخذ تعليقـات أخرى فى الاعـتبـار فإننا نتأكـد أكثـر من الصلة بين الذُّرّية والخلود فى عقل بنـتينيو . وقـبل ولادة حزقيـال ، يتلهف بنتينيو بـشدة على أن يكون له طفل . وهو يعترف لإسكوبار بأنه يريد طفـلا : «طفل ، طفل خاصّ بالمرء ، هو التكملة الطبيعية للحياة » (الـفصل ١٠٤) ، بل يصلى لتكون له ذُرّية . وعندما يولد حزقيال ، يترك بنتينيو نفسه لبهجة لا توصـف ، قائلا إنه « مستغرق الفكر فيه » (الفصل ١٠٨) . وبعد أن حـسم أن حزقيال ليـس ابنه ، يظل بنتينيو لا يسـتطيع أن يكفّ عن التفكير فـيه كسـلاح ضد الزمن والموت . غـير أنه ، بدلا من أن يربط حـزقيـال بخلوده هو ، يربطه بخلود إسكوبار . وعندما يرى الصـبى أمامه يقـول إنه يرى « إسـكوبار . . . خـارجا من القـبـر » (الفصل ٣٢) . وحـتى بعد ذلك بسنوات عـديدة ، عندما يرى حـزقيـال مرة أخرى ، يؤكد أنه « لم يبتهج ببعث أبيه » (الفصل ١٤٥) * .

ورغم أنه ليس مـن السـهل أبدا على رجل أن يصل إلى استنتاج أن زوجته وطفله لا يخصّانه حقا ، كان هذا الاستنتاج بالنسبة لبنتـينيو مدمّرا بصورة استثنائية لأنه ، كما سبق ورأينا ، يرى فى مشاركـة الحب والإنجاب فرصة تأمين وجـوده ضد عوادى الزمن . ومن الطبيعى أن بنتـينيو يعانى فترة من الالتيـاع الشديد قبل أن يحسم بصورة قاطعـة أن كابيتو كانت خائنة . وهذا الحـسم لا يلائمه بوجه خاص لأنه ينطوى ضـمنا على إبادة وجوده . وكما رأينا من قبـل ، كان الحب والإنجاب بالنسبة لكابيتـو مسألة « خلاص أو هلاك » .

* أحال المؤلف إلى الفصل ١٣٥ والصحيح هو الوارد أعلاه - المترجم .

ونحن نلاحظ الآن أن سانتياجو يروى تلك الفترة من حياته « كما يتذكر بحّار عجوز غرق سفينته » (الفصل ١٣٢) .

وكما ذكرتُ فى الفصل الأول ، هناك كناية تنطوى عليها فكرة صراع المرء ضد الزمن عبْر ذرّيته . وبالمعنى الحرْفىّ فـلاشك فى أن بنتينيو سيهلك مثل بقية البـشر الفانين . غير أنه يرغب فى أن ينقل هوّيته إلى شخص يكون امتدادًا له - إلى ذرّيته . وسوف يكون بقاء أجيال متعاقبة انتصاره الخـاص ضد الزمن والفناء . ونلقى هنا حالة أخرى يجرى فيها نقل الصراع الملموس للبـطل الأسطورى وتحويله من الظروف الفعلية لشـخصية روائية رئيـسية حديثة . ويتم الاحتفاظ بالأسطورة بمعنىً مجازىّ لكنها اختفت من التفسير الحرْفىّ .

الطقس :

بعد أن استنفد وسـائل التسامى التى جرت مناقشتها من قـبل ، يدخل بنتينيو مرحلة طويلة من « الكازموروّيّة » . ويتوافق هذا الافتقار إلى الدينامية مع موت البطل الأسطورى ، الذى يبدو أنه تحطّم فى المعـركة ضد التنّين . ومع ذلك فإن بنتـينيو لا يبقى مهـزوما تماما لأنه لا تزال توجد فى متناوله وسيلة أخرى للصراع . وأنا أشير هنا إلى السلوك الطقسىّ . فمن خلال الطقوس - الأعمال الطقسية التى تكرر اللحظات المتسامية - يمتشق بنتو السلاح من جديد ضد وحش الزمن .

ويمكن أن نكتشف سـمات عديدة للطقس فى سـلوك بنتينيو . والطقس سلوك غـير عملى ، بالمعنى المادى ؛ ومن هنا فكثيـرا ما نلاحظ وجود صلة بين الطقس واللعب . إنه شىء ينبغى تكراره . ولهذا السـبب ، هناك جانب يجب احترامه والحفاظ عليـه . وكثيرا جدا ما يرتدى الطقس معنى عودة إلى الأصـل ، إلى لحظة العبور أو الخلق . إن له جانبا دراميا يضطلع فيه المشاركون بدور أشخاص آخرين ، وهو ، بصفة عامة ، تجربة جمعية أو تجربة مشاركة موحّدة بين شخصيات (٧) .

وحتى عندما كـان صبيا صغـيرا فإن بنتينيو يُبْـدِى نزوعا إلى الطقس كوسيلة لتـثبيت الزمن . فلنفحصْ ، فى هذا السـياق ، الأهمية المبالغ فـيها التى يولُيها بنتـينيو لنداء بائع جوز الهند فى الشـارع . ويسهل التوصّل إلى فهم للمـعنى الاستثنائى الذى يعزوه بنـتينيو

إلى نداء البائع إذا نحن أدركنا أن هذا يرتبط بفعل طقسىّ ، بمسرحة للحظة حاسمة سابقة . وكما سبق وأوضحتُ فإن « تناوُل » بنتينيو مع محبوبته يمثّل تجربة مبهجة جبارة بالنسبة له ، فهو يملك القدرة على أن يمحو ، وإنْ للحظة ، إدراك الزمن الدنيوى . وعندما كان طفلا ، كانت لبنتينيو تجارب متكررة من « التناوُل » مع كابيتو ، حيث كانا يلعبان « القدّاس » : « فى البيت ، كنتُ ألعب القدّاس - خِلْسة إلى حدّ ما ، لأن أمى قالت إن القدّاس ليس موضوعا للّعب . كنا نقوم بإعداد مذبح ، كابيتو وأنا . كانت تقوم بدور قيِّم الكنيسة وكنّا نغيرّ الطقوس بمعنى أننا كنّا نقسّم القربان فيما بيننا ، وكان القربان دائما نوعاً من أنواع الحلوى » (الفصل ١١) . ومن السهل أن نلاحظ الطابع الطقسىّ لهذا النشاط . ذلك أن لعب القدّاس كان فِعْلاً تكراريًا ينطوى على عنصر شكلىّ كان ينبغى اتّباعه حرفيا . وكان العنصر الضرورى فى هذه الشكليات هو الحلوى .

ورغم أن هذا الطقس ربما كان مجرد لعب أطفال ، فقد أصبح فيما يبدو بمرور الوقت « تناولاً » حقيقيا ، ليس دينيا تماما ، لكنْ دائما ذا دلالات دينية . وعندما يحسّ بنتينيو ، وهو شاب ، بتفتح الحب ويمرّ بلحظة مشاركة رومانتيكية ، فإنه يعتمد فى وصفها على قاموس دوره الكهنوتىّ القديم : « هكذا وقفتُ أمامها ، أنا قسيس المستقبل ، وكأنّى أقف أمام مذبح ، وكان جانب من وجهها الرسالة والآخرالبشارة . فمها كأس القربان المقدّس وشفتاها طبق القربان المقدّس . لم يكن باقيا سوى أن نتلو القدّاس الجديد، بلغة لاتينية لايتعلّمها أحد ، إنها اللغة الكونية للبشر » (الفصل ١٤) . وهذه لحظة أخرى من تلك اللحظات العميقة من التسامى . فبدون أن ينطقا بكلمة واحدة ، يقولان بعيونهما « أشياء بلا نهاية » (الفصل ١٤) . والحقيقة أن الاستخدام الاستعارى للقاموس الطقسىّ فى وصف هذا اللقاء يربطه بالألعاب المذكورة .

وفى وقت لاحق ، يجد كل من كابيتو وبنتينيو نفسهما أمام خطر الانفصال . وفيما يتناقشان المشكلة ، يمرّ بائع حلوى جوز هند ، وهو يتغنى بنداء الشارع المألوف ، ويشترى بنتينيو قطعتىْ حلوى . ولأن الحلوى كانت « قرباناً » بالنسبة لهما، يمكننا أن نكتشف بُعْداً عميقا فى الفعل التافه فى ظاهر الأمر والمتمثل فى شراء قطعتين من حلوى جوز الهند وتقديم إحداهما لكابيتو . ذلك أن بنتينيو يريد ، بهذا ، أن يقاسمها تناوُل القربان - لإعادة توطيد المشاركة التى كانت قائمة فى مناسبات أخرى .

وكَوْن الطقوس قابلة للتكرار أمر حاسم . والحقيقة أن الإحساس بالتكرار أو الأداء الطقسىّ لشىء ما في ذلك الزمن in illo tempore هو ما يمنح المشاركين الانطباع بأنهم أفلتوا من الزمن الكرونولوجى . وفى حالة الحلوى ، نلاحظ أن بنتينيو يحتفظ بهذا الإدراك لفعل تكرارى حاسم . وبعد ذلك بسنين عديدة فإنه يطلب من كاپيتو أن تعزف أغنية البائع لحزقيال على البيانو . وعندما تعترف بأنها لم تعد تتذكر لا الكلمات ولا اللحن ، يعثر بنتينيو بين أوراقه القديمة على نسخة من تدوين لحن تلك الأغنية ، وكان قد طلب تدوينه من مدرس موسيقى (الفصل ١١٠) . ويقول بنتينيو إنه كان قد تعاهد مع كاپيتو على ألاّ ينسيا الأغنية أبدا - ذلك العهد الذى يبدو أنه وحده هو الذى تذكّره (الفصل ١١٤) . ومن الجلى أن فى عقله صلة مرهفة بين الأغنية والحلوى ، وبين الحلوى ولحظات قليلة حلوة للغاية بين روحيْهما . وبتذكّر الأغنية وإعادة أدائها ، يبدو أن بنتينيو يريد بصورة لا واعية أن يرحل من الزمن الحالى وأن يعود إلى تلك البداية عندما كان الطفلان يتناولان القربان المقدس معا .

وعندما يكبر ، يُبْدِى الراوى نفس السلوك الطقسىّ ، حيث ينشد مَحْو الإحساس بالزمن الخطِّىّ . ويذكر دونالدو شولر Donaldo Schüler حالة هامة للغاية بهذا الخصوص (٨) * ، وهى حالة بناء نسخة طبق الأصل من بيت صباه . وفى موقف « كان كل شىء غريبا ومعاديا » (الفصل ١٤٤) فيه ، يجعل عمال الهدم يدمرون المنزل الأصلى فى شارع ماتا كافايّوس . وبعد ذلك بسنوات ، يتم بناء نسخة طبق الأصل له فى إنچنيو نوفو . لاحظ انشغاله بالجانب الشكلى لبناء نسخة طبق الأصل من البيت :

> فهم البنّاء والنقّاش توجيهاتى . إنه نفس المبنى المرتفع ؛ بثلاث نوافذ فى الواجهة ، وفراندة فى الخلف ، ونفس الحجرات فوق وتحت . فى حجرة الجلوس ، زخرفة السقف والجدران متماثلة إلى حد كبير : أكاليل من الزهور الصغيرة جدا تستقرّ ، على مسافات ، فى مناقير طيور سمينة . فى أركان السقف الأربعة ، رموز الفصول ، وفى وسط الجدران رسوم بارزة لقيصر ، وأغسطس ، ونيرون ، وماسينيسًّا ، وتحتهم أسماؤهم (الفصل ٢) .

* أيضا يربط شولر المنزل بالكون ويصف إعادة بنائه على أنها أحد تجلّيات أسطورة الخلق (انظر الإشارة رقم ٨ من إشارات الفصل الثانى) .

وهذا النَّسْخ الدقيق مجرّد من كل منطق فى السياق الجلى لكون المنزل مأوى ضدّ الطقس الردىء ، أو ضدّ الـ « mau tempo » (= الطقس الردىء ، وحرفيا : الزمن الردىء - المترجم) . ويعترف الراوى نفسه بأنه لا يعرف « السبب فى اختيار هذه الشخصيات » (الفصل ٢) . غير أن لهذه الشكليات الجلية منطقها بالفعل فى إطار الفكر البدائى ، ذلك أن كل هذا جزء من معنىً لنوع آخر من الحماية ضدّ « الزمن » tempo - ليس ضدّ التقلّبات الجوية بل ضدّ الطوفان المدمر للساعة . وبإعادة خلق البيت القديم بالتفصيل الدقيق ، يسعى بنتو إلى انتزاع نفسه من الزمن الخطّىّ وإلى أن يصبح مُعَمَّدًا فى زمن دائرىّ . وعندما يقول الراوى أن هدفه من وراء بناء البيت « كان . . . أن أوصِّل طرفىْ حياتى ببعضهما » (الفصل ٢) فإنه يختار استعارة ملائمة للغاية ليقابل بين الزمن الدنيوى والزمن الأسطورى . والزمن « الدنيوى » خطّىّ بصرامة ؛ وله بداية ، ووسط ، ونهاية ، والطرفان (البداية والنهاية) لا ينفصلان . أما الزمن الأسطورى فإنه دائرىّ وقابل للتكرار ؛ ويمكن توصيل البداية والنهاية مثل طرفىْ حَبْل مجدول .

وفى محاولة لإلغاء الزمن ، يظل فعل كتابة المذكرات نوعا آخر من الجهد الطقسى من جانب سانتياجو . والحقيقة أن كل سَرْد ، قصصىّ أو حقيقى ، إنما هو بحكم التعريف أداء يكرّر حدثًا سابقا . فالراوى يمثّل شيئا ما ، أو بكلمات أخرى يجعل شيئا ما كان ماثلاً من قبل ماثلاً من جديد . وبطبيعة الحال فإن ما يريد بنتو سانتياجو أن يجعله ماثلاً فى الكتابة إنما هو السحر الذى حلّ بمراهق متيمّ بنجمة . وعندما يفكّر مليًا فى نجاحه الطفيف فى إحياء الأزمنة القديمة عن طريق إعادة بناء البيت فإنه يكتشف فكرة جديدة :

> عندئذ فقط كلّمتْنى التماثيل النصفية المنقوشة على الجدران وقالت إنه مادامت هى أخفقتْ فى إرجاع الأيام الخوالى ، ينبغى علىّ أن أمسك بقلمى وأروى قصة تلك الأزمان . وربما استطاع فِعْل الحكْى أن يستدعى الوهم لى ، فتأتى الأطياف تخطو برفق ، كما فعلت مع الشاعر . . . فى فاوست : هاهى ذى ، هل جئتِ مرة أخرى أيتها الأطياف القلقة ؟ . . . . بهذه الطريقة سأعيش ماكنتُ عشتُه . . . . (الفصل ٢) .

وهكذا فإن إعادة بناء البيت والسَّرْد إنما هما فِعْلان متوازيان . والهدف من كل منهما هو « توصيل طرفىْ الحياة ببعضهما » . وعندما يقول بنتو ذلك ، كاتباً : « سأعيش ماكنتُ عشتُه » ، فإنه يكشف هدفه بكل وضوح ؛ وبمعنىً نحوىٍّ فإنه يحاول بالفعل توصيل الزمنيْن الماضى والمضارع ببعضهما .

الحداثة والتحرُّر من الأوهام

ويتم شرح الصلة بين البيت والكتاب ، والوظيفة الطقسيّة لكل منهما ، فى (الفصل ٦٤) ، المعنون « فكرة وتردُّد » . وهنا يغدو عنصر ثالث ، وهو حلْم جرى تذكرُّه ، بمثابة وسيلة للمقارنة بين الكتابة وبناء نسخة مطابقة للبيت . وفى الفصل السابق يروى بنتو أنه ، أثناء وجوده فى المعهد الدينى ، حلم بلقاء مع كابيتو . والجوّ فى الحلم أشبه ما يكون بجوّ جلسة تضفير الشعر ؛ كانت كابيتو تنظر إليه بحنان وبدا أنها تَعِدُ بقبلة . غير أن بنتينيو استيقظ قبل القبلة وقضى بقية الليلة يحاول استئناف الحلم المقطوع .

والاستيقاظ من حلم إنما هو لحظة تحرُّر من الأوهام - بالمعنى الشائع المتمثل فى الإحباط ولكنْ أيضا بالمعنى الأدق المتمثل فى « فقدان الوهم » . وعندما يستيقظ بنتينيو فجأة وسط حلم لذيذ فإنه يحسّ باليأس حيث يدرك أنه فى المعهد الدينى وليس فى أحضان كابيتو . وهكذا فإن تحرُّره من الوهم هو حقًّا « تحرُّر - من الوهم » .

والحلم المقطوع إنما هو نموذج للمقارنة بين فِعْل كتابة المذكرات وفِعْل إعادة بناء البيوت القديمة . وفى كلتا الحالتين هناك أيضا استيقاظ من نوع من الحلم ، أو « تحرُّر - من الوهم » . وينظر الراوى إلى جدران مكتبه ويدرك أنه ليس فى البيت الأصلى القديم بل بالأحرى فى نسخته المطابقة : « استدرتُ مبتعدا عن المخطوطة ونظرتُ إلى الجدران . أنت تعلم أن هذا البيت فى إنچنيو نوفو . . . نسخة طبق الأصل من بيتى القديم فى ماتاكافايّوس » (الفصل ٦٤) . ورغم أنه قد يكون من الممكن أحيانا أن يخدع نفسه فيعتقد أنه فى البيت القديم ، فإن هذا غير ممكن الآن . ويغدو الراوى واعيًا بحدّة بحقيقة أن سَرْده ليس

حياة يعيشها من جديد بل هو كتابة . ونجد هنا صوراً عن وسائل التأليف . فالفصول يجرى ذكرها مرات عديدة (ويُذكرأحدها حتى بالرقم) ، والمؤلِّف يحملق فى مخطوطته . وكان سانتياجو قد قال فى بداية الكتاب : « وربما استطاع فِعْل الحكْى أن يستدعى وَهْم » العيش فى الماضى من جديد . وفى سَرْد هذا الفصل ، يغدو أكثر من واضحٍ له أن « الوهْم »الذى تلهَّف عليه إنما هو كذلك بالضبط - مجرد « وَهْم » .

ويتأمل الراوى مرة أخرى حلمه المقطوع ويستنتج :

> . . . كما أخبرتُك فى الفصل ٢ ، كان غرضى من إحياء البيت الآخر هو أن أربط طرفىْ حياتى ببعضهما ، وهذا ، بالمناسبة ، ما لم أحققه إلى الآن . حسنا ، حدث نفس الشىء لذلك الحلم الذى حلمتُه فى المعهد الدينى ، ولا يهمّ كم حاولتُ أن أنام ونمتُ . ومن هنا أستنتج أن إحدى مهام الإنسان تتمثل فى أن يُغمض عينيه ويحتفظ بهما مغمضتيْن بإحكام ليرى ما إذا كان الحلم الذى انقطع عندما كان الليل فى أوّله سيستمرّ خلال الساعات الميتة (الفصل ٦٤) .

ولهذا فإن كُلا من إعادة بناء البيت والسَّرْد له غرض طقسىّ : الاستمرار « خلال ساعات الليل الميتة بالحلم الذى انقطع عندما كان الليل فى أوّله » . غير أنه تماما كما أن حالم المعهد الدينى لم ينجح فى مواصلة الحلم فإن السلوك الطقسى للرجل الناضج لا ينجح تماما فى تجديد الأحاسيس القديمة . إنه دائما تكرار ، نسخة غير مباشرة من جوهر أصلى مباشر .

وفى نفس الفصل يأسى بنتو على واقع أن « الأحلام القديمة » لم تعد موجودة . ويبدو أنه الآن يستخدم كلمة « sonho » (حُلْم) بالمعنى الأكثر تجريدا « للفانتازيا » أو « الرغبة العميقة » . وهو يقول إن الأحلام فى العصور القديمة :

> كانت تقيم على الجزيرة التى كان منحها إياها لوسيان ، حيث كان لليل قَصْره ، ومن حيث كان يُطلقها بوجوهها الأشبه بوجوه الغوّاصين . . . لكن الزمن غيرّ كل شىء . الأحلام القديمة أُحيلت إلى التقاعد ، أما الجديدة فأقامت فى دماغ كل شخص . وهذه الأخيرة ، مع أنها حاولت محاكاة السابقة ، عجزتْ عن

المحاكاة : فجزيرة الأحلام ، مثل جزيرة الحب ، وكلّ جُزُر كلّ البحار ، غدتْ الآن موضوعًا لطموح وتنافس أوروبا والولايات المتحدة (الفصل ٦٤) .

ونحن نلقى هنا أسى عقل بدائىّ ، لافكاك له من الحداثة ، وكذلك تلخيصاً جيدا للمشكلة الرئيسية عند بنتينيو بقدر ما يتعلق الأمر بالزمن . وفى هذا المقطع نجد ثنائية بين الأحلام أو الرغبات القديمة ، التى كانت جزءاً من أرض أسطورية (قَصْر جزيرة الأحلام) ، والأحلام الحديثة ، التى صارت أرضها موضوعا للنزاعات السياسية بين الأمم الحديثة . وهو يعقد هنا مقابلة بين وجود أسطورىّ ، بطولىّ وبدائىّ ، وبين وجود حديث يقوم على الشواغل المادية . وحلم بنتينيو هو الهروب من الزمن الحديث فى سبيل الوصول إلى الزمن الأسطورى . وفى حالات قليلة جدا ، ينجح ، عَبْر الحب ، فى إجراء هذا الانتقال . غير أنه يبقى عادة محاصراً فى الحاضر ، ضحيّةً للأحلام المحالة إلى التقاعد ، محاولاً عبثًا أن يعيد الارتباط بالبدايات .

والكلمات الأخيرة فى الكتاب ، « فلننتقل إلى تاريخ الضواحى » (الفصل ١٤٨) ، اعتراف متحرّر من الأوهام من جانب بنتو بأن شخصيته الأسطورية ، الجانب الذى يصارع تنّين الزمن ، لا يمكن إلا أن تفشل . ومهما تعدّدتْ محاولاته فإن دون كازمورّو لا يمكن أن ينتمى إلى جزيرة الأحلام . وعلى العكس من ذلك ، ينبغى أن ينتمى إلى الضواحى – إلى منطقة الدعاوى القضائية لطرف ثالث ، والقطارات من المحطة الرئيسية إلى إنچنيو نوفو ، وفترات الإدارة المؤقتة .



الفصل الثالث

الميلاد والموت والميلاد الجديد

بعد أن اعـتبرنا الزمن العدو الـلدود لبنتينيو ، « بطلنا » ، ينبـغى أن ندرك أن العدو الذى جرى إضفاء طـابع المفهوم عليه إلى هذا الحد إنما هو معنى عـقلى ، تجريد لا يوجد إلا كنتيجة ثانوية لظواهر أكثر محـسوسية وجوهرية (١) . ذلك أن الزمن إنما يجد أساسه فى التجـربة الملموسة بإيقـاع تغيرها الدائم . والحقـيقة أن تلك الأحـداث الأكثر أساسـية للحيـاة - الشهـيق والزفيـر ، الاستـيقاظ والنوم ، الميـلاد والموت - تعطى الزمن واقـعه وأهميته . ومـادام الزمن يمثل حقا مثل هذا العامل المحـورى فى الرواية فلابد أن نتوقع أن يكون بوسعنا أن نبـحث نسقا أكـثر واقعـية من الصور التى تشكل أسـاس تجربة الزمن ، وتشمل عمليات دورية عديدة للحياة .

وتحت عنـوان مـا يسـمى « نمـوذج الميـلاد الجديد » أو « النمـوذج الأصلى للميـلاد الجديد » ، سيقـوم هذا الفصل بتحليل هذا البعد النوعى فـى « دون كازمورّو » . وسوف يسـمح لنا هذا التناول بأن نفهم كـيف تقدم صـور وموتيـفات عـديدة فى الرواية ، وهى تشمل بصفـة رئيـسـية الحالة النفسيـة والعاطفية لبنتينيـو ، التفسير الملموس لبـحثه المضـاد للزمـن .

ويمكن أن نعتبر أىّ موتيف ينطوى على استعـادة الحياة تجليا للنموذج الأصلى للميلاد الجديد . ومن البديهى أن « الاستعـادة » تدل على الكمال والفقدان السابقين . وعلى هذا ينطوى نموذج الميـلاد الجديد علـى تسلسل ثلاثى : الحيـوية vitality ، فقـدان الحيـوية ، استرداد الحيوية . وتنسجم هذه العملية الدورية مع ثالوث هام آخر - الخروج ، والعبور ، والعودة ، فى أسطورة البحث . ويتوافق النموذجان من نواح شتى . فتسليماً بواقع أنه فى أسطورة البحث ينطوى الخروج عمليا دائما على ضرورة ما (عجز ، فقدان) ، يمكننا القول إن لنموذج الميلاد الجديد ونموذج البحث كليهمـا طابع الاستعادة . وكما سبق وذكرت فى

الفصل الأول ، يعتبر نورثروب فراى أسطورة البحث مماثلة لدورة السنة (وهى تنتمى إلى نموذج الميلاد الجديد) (٢). كذلك فإنهما يتفقان فى أن كلا النموذجين ينتهيان إلى حيث كانت بدايتهما . ويسمح هذاالتماثل فى البنية isomorphism بمجموعة متنوعة من البدائل الاستعارية المحوَّرة للبحث كما يسمح لنا بأن نجد آثار البحث فى أحداث ثانوية ، بما فى ذلك العديد منها فى « دون كازمورّو » ، يكون فيها العنصر البطولى بعيدا عن أن يكون واضحا .

إيقاع كالمد والجزر

وصفت مود بودكين Maud Bodkin موتيف الميلاد الجديد بـأنه « انحسار المدّ صوب الموت يعقبه تجدد الحياة ، (الأمر الذى) يزودنا بوسيلة لوعى أوسع بحيواتنا ، ولتعبير أكمل عنها وسيطرة أتمّ عليها ، بامتثالها الخفى والبالغ الأهمية للإيقاعات الكونية » (٣) . والحقيقة أن المقارنة التى توحى بها مود بودكين بين المد والجزر ، بإيقاعهما البطىء ، والثابت ، وغير المتغير ، ونموذج الموت - الميلاد ، ملائمة بصفة خاصة لمناقشة رواية ماشادو بسبب أهمية استعارة المد والجزر التى تتضمن كلمة « ressaca » [= هياج البحر - المترجم] .

وأحد معانى تلك الكلمة المبهمة والثرية هو « fluxo e refluxo » [المد والجزر] ، وفقا للقاموس البرازيلى الصغير للغة البرتغالية Pequeno dicionário brasileiro da lingua portuguesa . كما تدل هذه الكلمة على معنى الكلمة الإنجليزية « undertow » (التيار التحتى المضاد لاتجاه التيار السطحى فى البحر ؛ مدّ البحر) . وتماما كما أن «عينىْ» كابيتو اللتين « مثل مدّ البحر » « ressaca » تملكان القدرة على أن تجرفا بنتينيو ، وتماما كما أن « مدّ البحر » « ressaca » فى فلامنجو يغلب إسكوبار ويغرقه تحت أمواجه ، تبدو استعارة « مدّ البحر » « ressaca » قادرة على أن تجرف العمل بأكمله ، ذلك أن الرواية تصير موضوعا لإيقاع مثل مدّ البحر من صعود وهبوط العاطفة ، وهذا نوع من « الامتثال الخفى والبالغ الأهمية للإيقاعات الكونية » للزمن والحياة .

أبعاد مجازية

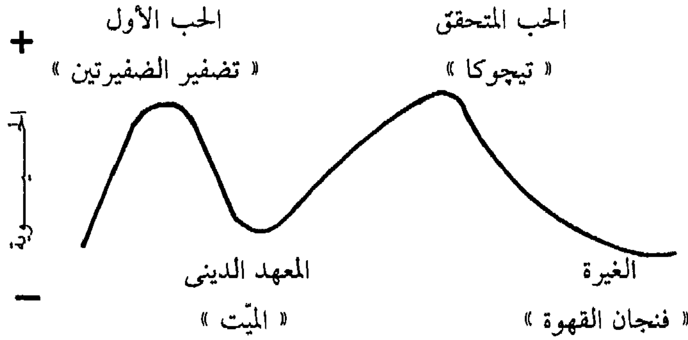
يمكن لنموذج الميلاد الجديد أن يتجلى بطرق عديدة داخل إطار مجالات شتى للمجاز . وتتصف بعض الأنماط الشائعة لهذه النماذج بأنها (١) عاطفية : إحباط يعقبه عزم ، (٢) دينامية : توقُّف واستعادة تدفق النشاط ، (٣) صريحة : تكتُّم تعقبه طلاقة ، (٤) مضيئة : ظلام يعقبه ضوء ، (٥) مكانية :رحيل من بيئات ضيقة ، (٦) مائية : انبثاق من نداوة ، (٧) تمثيلية : ترويح عبر السرد ، أو الطقس ، أو الدراما (٤) .

وفى كافة هذه المجالات ، يكون التغير من الجمود إلى الحيوية فى العادة خارج قدرة أولئك المعنيين ، مما يوحى بالطابع العفوى لبداية الميلاد . وعلى سبيل المثال ، هناك تراث طويل من الرواة مثل الملاح القديم ، واليهودى التائه ، والهولندى الطائر ، الذين يطوفون وهم يحكون قصصهم بالإكراه لكل من يصغى إليهم . والواقع أن هؤلاء الرواة مفعمون بحكاياتهم وليست لهم سيطرة كاملة على زمن الأحداث التى « تولد » فيها القصص . وإذا كانت للراوى قدرة قوية على الحكم على حكايته فإنه لا يشترك فى هذا المظهر لنموذج الميلاد الجديد . ويحاول راوى « دون كازمورّو » أن يشترك فى هذا النوع من الميلاد الجديد عن طريق رواية قصته . غير أن تلك الحياة السردية من جديد هامشية بالنسبة للحبكة الفعلية للرواية . وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه الحياة من جديد إنما هى تهكمية فى أفضل الأحوال ، كما يتضح من الفصل الثانى .

الميلاد الجديد وبناء حبكة الرواية

لكى نرى الشكل الكلى للنموذج الأصلى للميلاد الجديد كما يظهر فى « دون كازمورّو » ، سيكون من المفيد أن « نبتعد قليلا » عن السرد ، وأن ننسى التفاصيل ، وأن نوجز أشد الإيجاز وكأننا نقدم ملخصا لحبكة فى نصف دقيقة . وكما سوف أبين فيما بعد بالتفصيل ، يتوافق إيقاع الميلاد – الموت فى حياة بنتينيو مع الحدث الصاعد والهابط التالى

للحبكة : الميلاد - بنتينيو يقع فى الحب ؛ الموت - بنتــينيو يدخل المعهد الدينى ؛ الميلاد - بنتينيو يترك المعهد الدينى ويتزوج ؛ الموت - بنتينيو مقتنع بأن زوجته كانت تخونه . ويقدم الشكل ٣-١ رسما بيانيا لتوضيح هذا النموذج (٥) * .



الشكل ٣-١ : النموذج الكلى للميلاد الجديد لدون كازمورّو

ويتتبع الخط مسار « ميلاد » و « موت » بنتينيو عبر الزمن . وتشير الكلمات المطبوعة بالأسود إلى العــلامات الخارجية لكل طور. أمــا تلك الموضوعة داخل علامــات تنصيص فإنهــا تشير إلى الصور الرئيــسية التى تخطر بالبــال عندما يبدو أن مســارات الميلاد والموت تصل إلى الذروة . وتبــدأ قصة بنتــينيو فى الفــصل المعنون « الوشاية » . ومــن الشيق أن نلاحظ الإطار المادى المقدم فى ذلك الفصــل . يقول الراوى : « كنتُ على وشك الدخول فى حجرة الجلوس عندما سمعتُهــم يذكرون اسمى واختبأتُ وراء الباب » (الفصل ٣) . وهناك أربعة أشخاص حاضرون فى « حجــرة الجلوس » . على أن الشخصية المسيطرة فى الحجــرة هى شخصيــة دونا جلوريا ، ذلك أن كافة مــلاحظات چوزيه دياس ، وابنة العم چوستينا ، والخــال كوزمه ، تتركز حول مشــروعها بخصوص « إدخال عــزيزنا بنتينيو فى المعهد الدينى » (الفصل ٣) . ومن المفــترض أن بنتينيو كان سيدخل الحــجرة دون إمعان تفكير فى ظروف أخرى ، ولكنه عندما يسمع اسمــه يحس بأن مناقشة هامة تجرى بشأنه ، ويجرى « طرده » إن جاز القول من الحجرة . ويظل يصغى فى المدخل ، وراء باب .

* يناقش دونالدو شولر أيضا بناء الرواية كدورة حياة / موت (انظر الإشارة رقم ٥ من إشارات الفصل الثالث) .

ويتمثل الموقف المكانى هنا فى استعارة ميلاد . فنحن نرى بنتينيو وهو يجرى دفعه إلى خارج حجرة الأم . أما وضع الأم بداخل هذا الحيز الشبيه بالرحم ، بدلا من العكس ، فهو تحويل عبر التضمين للظاهرة المألوفة . غير أنه يظل من الملائم أن نعتبر « حجرة الجلوس » حيزاً أموميا . وخارج هذه الحجرة نلقى بنتينيو « واقعا فى الشرك » فى المدخل - ممر ضيق ، يوحى توسُّعًا بقناة الولادة . أما واقع أنه وراء الباب فإنه يزيد الانطباع بأنه مغلق عليه ولكنه على وشك أن يتم تحريره .

وبعد فصول استطرادية إيضاحية عديدة ، يغادر بنتينيو الممر بالفعل : « بمجرد أن رأيتُ تابعنا يختفى فى الصالة ، تركتُ مكان اختبائى وجريْتُ إلى الفراندة فى المؤخرة » (الفصل ١١) . والحقيقة أن عبوره من الحجرة إلى مكان الاختباء عند المدخل إلى الفراندة فى الهواء الطلق يستمر بعملية الولادة التى يجرى الإيحاء بها . ومستعيدا تطور الأحداث يؤكد الراوى أن تلك اللحظات الحاسمة كانت أشبه ما تكون بأن يولد المرء : « كان (ذلك الأصيل - المترجم) فى واقع الأمر بداية حياتى ؛ كل ما مضى قبل ذلك كان أشبه بوضع المكياج وارتداء الأزياء لأولئك الذين يوشكون على الظهور على خشبة المسرح ، أشبه بإضاءة الأنوار وضبط أوتار آلات الكمان ، أشبه بالافتتاحية . . . والآن كان علىّ أن أبدأ أوبرا حياتى » (الفصل ٨) .

وبمجرد أن يجرى بنتينيو نحو الفراندة يبدو أنه يغلب عليه « إحساس جديد » ، وكأنه يحس بأول أنفاس الحياة : « هذا الاختلاج الأول للسائل ، هذا الاكتشاف الأول من جانب الوعى لنفسه - لم أنس ذلك أبدا . لم أعرف أبدا أىّ إحساس مشابه لأقارنه به . ربما لأنه كان يخصنى ؛ لأنه كان الأول » (الفصل ١٢) .

وعندما يصف رِجْليه فى هذه اللحظة ، يعطى بنتو الانطباع الخاص بطفل يتعلم المشى. إنهما فى البداية « رِجْلان ترتجفان » (الفصل ١٢) ، تبدوان قادرتين بالكاد على تحمُّل وزنه . وفيما بعد تغدوان أكثر ثقة بنفسهما : « وأخذتْ رِجْلاىَ تجيئان وتروحان ، وقفتا ، ترتجفان ، متلهّفتيْن على أن تنفرجا لتمتطيا العالم » (الفصل ١٢) . ثم فى وقت لاحق تغدوان حتى أكثر صلابة ، وهو يعتبرهما « نشيطتيْن » (الفصل ١٣) .

وبطبيعــة الحال فإن ما يؤدى إلى هذا الميــلاد الجديد هو اكتشاف بنتــينيو أنه واقع فى حب كاپيــتو . ذلك أن إيحــاء چوزيه دياس لدونا جلوريا بالميــول الرومانســية بين بنتــينيو وكاپيتو يؤدى إلى إدراك بالمصادفة لتلك الحقيقة بداخل الصبى .

وكما يبين الشكل (إلبيانى) السابق فإن « الميلاد » المجازى ليس حدثا منعزلا بل هو بالأحرى بداية عملية تمتد عبــر فترة طويلة من الزمن . وتصل هذه العملية إلى ذروتها فى واقعة التضفير ، التى يتبادل فيها بنتينيو وكاپيتو التعبير عن حبهما .

وفى الفصل السابق قــمتُ بمناقشة هذه الواقعة بشىء من الإسهــاب كمثال على لحظة ينجح فيها بنتينيو فــى إلغاء إدراكه للزمن الكرونولوچى . ويبدو الارتباط بين هزيمة الزمن وذروة نوع من الميلاد ملائما بوجه خاص إذا تذكرنا أن الزمن والفناء يرتبطان ارتباطا وثيقا . ويبــدو من المنطقى أن النمــوذج الأصلى للمــيــلاد الجــديد ، أن الرمز الــكونى للخلود ، يقتــضى فى كثير من الأحــيان محو الزمن . وسنرى أن هذا التــعالى الزمانى نفســه يظهر كذلك فى ذروة الطور الثانى للميلاد الجديد .

وبعــد جلســة التجميل (التضــفير) بوقت قصــير ، يعــلن بنتينيــو : « أنا رجــل ! » (الفصل ٣٤) ، ربمــا معتــرفا فى اللاوعى بأن المرحلة الأســاسيــة الأولى من حيــاته قد وصلت إلى تحققهــا . لقد كان مولودا فى الحب ، وكان طفَلا يحبــو ، طفلا غير واثق ، أما الآن فقد نضج .

وبعد القبلة الخطيرة ، تفكّ كاپيتو تسريحة بنتينيو . كذلك فمنذ تلك اللحظة فصاعدا طوال فصول عديــدة نلقى آمال بنتينيو فى التحقق تتــحطم بالتدريج . وشيئا فــشيئا تؤدى الأفعال المتــحدية المبهمــة من جانب كاپيتو ، وعــجز بنتينيو عن الاصطدام برغــبات أمه ، والعلامات الأولى على غيرته ، إلى تكوين سحابة قاتمة ، تخنق كل بصيص أمل .

ومن الملائم أن هذا الإحباط أو الحدث الهابط فى الحبكة يتزامن مع دخول بنتينيو فى المعهد الدينى ، ذلك أن المعهد الدينى ، بطابعه المتوحد المنعزل ، يوحى من الناحية المكانية بالقبــر أو برحم الأم . وتماما كمــا يدخل يونس فى بطن الحوت ، ويبــقى هناك فى حالة احتضــار لفترة قــصيرة ، ثم يتم تقيــؤه ، محبوا بقــوة متجددة ، كــذلك فإن بطل رواية

ماشادو يدخل المعهد الديني المحاط بالأسوار ويعاني من فقدان قوة تأكيد الذات قبل أن يجرى إنقاذه فجأة بإحساس جديد بالأمل والدينامية .

ومن المفيد أن نتذكر أن المعهد الديني ، مثل حجرة الجلوس ، إنما هو بطريقة ما منطقة خاصة بأم بنتينيو . ذلك أن وجود بنتينيو فى المعهد الدينى ليس سوى امتثال لإرادة دونا جلوريا وليس نتيجة أىّ شعور بالنداء . ويعزز هذا الواقع علاوة على ذلك تلك الصلة الرمزية للمعهد الدينى بالرحم عن طريق نوع من كناية التأثير .

وتقوم عوامل عديدة بإبراز دلالات المعهد الدينى كمكان مقفر . ولا يبدو أن الينابيع الفنية تتدفق داخل أجواء المعهد الدينى . وعلى سبيل المثال ، يحاول بنتينيو تأليف سونيتة ، لكنه لا ينجح إلا فى تقديم البيتْين الأول والأخير : « يا ! زهرة السماء ! يا ! زهرة زاهية ونقية ! الحياة فُقدتْ ، المعركة مع ذلك كُسبتُ » (الفصل ٥٥) . ونلاحظ أن البيت الأول يحتوى على صور الحياة ، ناهيك بمالا يقل عن أربع علامات تعجب ، بينما يحتوى البيت الأخير على صور الموت . ولهذا فإنه ينسجم مع الدافع الفنى لبنتينيو . إن ما يبدأ بالحيوية ينتهى بالإحباط . ومن الجلى أن بنتينيو يسترد قدرته على الكتابة فى حياته المتأخرة غير أنه يبدو أن المعهد الدينى وامتداده ، منصب القسيس ، قد قتلا القدرة الفنية لزميل سابق كان قد اعتاد كتابة أشعار عندما كان بالمعهد الدينى ،واستمر ليصبح قسيسا ، وكفّ عن كتابة الشعر (الفصل ٥٤) .

وإنما فى المعهد الدينى يشك بنتينيو بصورة جدية لأول مرة حول ما إذا كانت كابيتو ستفى بقسمها على الزواج منه . ويوقظ چوزيه دياس هذه الشكوك عندما يعلّق مداعبا خلال زيارة حول إمكان أن يطلب الزواج منها « شاب ما متأنق من الحىّ » (الفصل ٦٢) .

وبينما كان بنتينيو فى المعهد الدينى ، تمرض دونا جلوريا مرضا شديدا . وفيما كان بنتينيو يسير عائدا إلى البيت مع چوزيه دياس ليرى أمه ، تصيبه مرة أخرى حالة « رِجْلَيْن ترتجفان » . وربما كان هذا يعنى عودة مجازية لضعف الطفولة . وهو يقول فى هذه المرة : « كانت تلك هى المرة الأولى التى اقترب فيها الموت منى ، فحاصرنى ، وحملق فى وجهى بعينيْه الغائرتيْن المعتمتيْن » (الفصل ٦٧) . وفى الطريق ، تخطربباله تلك « الفكرة

الشريرة » : « إذا ماتت أمى ، سيكون ذلك نهاية المعهد الدينى » (الفصل ٦٧) ، التى يعلق عليها الراوى بقوله : « أيها القارىء ، كان ذلك وميضا مفاجئا كالبرق ؛ ما كاد ينير الليل حتى تلاشى ، تاركا الظلام أشد كثافة » (الفصل ٦٧) . ومن خلال رغبته اللحظية فى الموت ، يغدو بنتينيو حبيسًا لبعض الوقت داخل « ليل كثيف » من مشاعر الذنب .

كذلك خلال فترة دراسته بالمعهد الدينى ، يلتقى بنتينيو بالوجه المرعب لأحد معارفه ، ماندوكا ، الذى مات من الجذام منذ قليل . فبينما كان بنتينيو يسير فى الشارع نادى عليه والد ماندوكا طالبا منه الدخول لإلقاء نظرة على الصبى . ويدخل بنتينيو مسكن الأسرة ، وكان دكانا صغيرا : « كان الدكان معتما وكان الجزء الداخلى من البيت أقل ضوءاً حينئذ إلى حدّ أن النوافذ المطلّة على الزقاق كانت مظلمة . رأيتُ الأم تبكى فى زاوية فى حجرة الطعام . على باب حجرة النوم ، كان هناك طفلان يحملقان إلى الداخل بدهشة مرتعبة ، بالإصبع على الفم . وكانت الجثة ترقد على الفراش » (الفصل ٨٥) .

ويخطو بنتينيو إلى داخل حجرة النوم وينظر إلى وجه ماندوكا المشوّه : « فى الحياة كان قبيحا ، فى الموت بدا رهيبا . عندما رأيتُه ممدَّدا على الفراش ، جسمه الذى يدعو إلى الرثاء والذى كان من قبل جارى ، ارتعبت ، وأدرتُ عينيّ بعيدا . لا أدرى أيّ يد خفيّة دفعتنى دفعا إلى النظر مرة أخرى ، حتى بصورة عابرة ، استسلمتُ ، نظرتُ ، ظللتُ أنظر ، إلى أن تقهقرتُ تماما وغادرتُ الحجرة » (الفصل ٨٥) .

ويمثل دخول بنتينيو فى الجو المكتوم المظلم للدكان ، ثم دخوله اللاحق فى حجرة نوم ماندوكا ليجد نفسه أمام الجثة الشائهة ، إيجازًا استعاريا لصراع البطل من النموذج الأصلى مع الموت – وهذه تنويعة للدخول فى كهف تنين أو فى بطن حوت . ويبدو أن هذه الواقعة تسجل النقطة الدنيا فى التذبذب السردى بين الحياة والموت . والحقيقة أن بقاء بنتينيو داخل جدران المعهد الدينى يُعدّ إلى حد ما أكثر انتشارا من أن يمثل طور الموت فى نموذج الميلاد الجديد . ورغم أنه يمكن ربط المعهد الدينى على المستوى الرمزى بالقبر أو برحم الأم فإن معالجته داخل الرواية تغطى زمنا أطول أمدا وتحتوى على استطرادات أكثر عددا من أن تسمح للرواية بتوفير تأثير مركّز . وعلى كل حال فإن تجربة بنتينيو فى المعهد

الدينى تغطى أربعة وأربعين فصلا أىْ ثلث طول الرواية تقريبا . وإلى جانب ذلك فإن ماشادو يمنح لزيارات بنتينيو للبيت فى عطلة نهاية الأسبوع خلال هذه الفترة اهتماما أكثر كثيرا من تجربته فى المعهد الدينى . ولعل واقعة ماندوكا هى ما يمكن أن نسميه « موتيفا حرا » ، أىْ موتيفا يمكن حذفه بكامله من الرواية دون تحطيم العلاقات السببية للحبكة (٦) . غير أن لهذه الواقعة دورا هاما تلعبه ككناية مكثَّفة فى دورة الرواية ، تصحب مدّ وجزر إيقاع الميلاد الجديد . والواقع أن قوة إيحاء دخول المعهد الدينى والخروج منه كصراع مع الموت مخفَّفة فى السرد بسبب الحاجة إلى الاشتمال على عناصر أخرى فى الحبكة . فهناك حاجة إلى تقويته بطريقة ما . ويبدو أن ما أشبع تلك الحاجة العاطفية المفترضة إنما يتمثل فى واقعة ماندوكا بلمحته المرعبة إلى الموت . وحالما يستعاد التكثيف العاطفى للجزر نحو الموت ، يكون السرد جاهزا لبدء المدّ نحو الحياة من جديد . ولا يستغرق الأمر سوى فصول أخرى قليلة حتى يترك بنتينيو المعهد الدينى مرة وإلى الأبد .

وعن طريق خطة إسكوبار الخاصة ببديل يتيم (ولعل هذا يذكرّ بموتيف كبش الفداء البالغ الشيوع فى الأسطورة) ، يسير بنتينيو عبر بوابات المعهد الدينى التى بدت له وكأنها بوابات سجن ذات مرة إلى العالم الخارجى للحرية والحب . وعلى وجه الدقة فإنه « يولد » خارجا إلى العالم الخارجى بدون أىّ جهد من جانبه . وقبل أن نجد وقتا لنعرف ، يتم بنتينيو تعليمه فى مدرسة القانون ويصبح مستعدا للزواج من كابيتو . وفيما كان يقوم بالإعداد للاحتفال ، يؤكد له صوت جنية متخيلة : « ستكون سعيدا » (الفصل ١٠٠) .

ويكمل زواج بنتينيو ميلاده الجديد . ويذكر أن السماء أمطرت يوم زفافه (الفصل ١٠١) . ويعزز المطر ، هذا الرمز الذى يوحى بتحرر الطاقة ، مفهوم الميلاد الجديد (٧) .

ويبدو أن قمة العملية تتمثل فى شهر العسل الذى استغرق أسبوعا على « قمة تيجوكا » . وللارتفاع الذى يوحى به الاسم مغزاه ، ذلك أنه يتسق مع مجموعة تقليدية من صور « موقع عيد الغطاس » ، المكان الذى يلتقى فيه السماء والأرض (٨) . كما أن الفصل الذى يصف الزواج يدل على عيد الغطاس بعنوانه - « فى السماء » (الفصل ١٠١) . وتبقى صورة أخرى توحى بذروة الميلاد الجديد ، أو عيد الغطاس ، وهى السماء اللامعة

المرصعة بالنجوم التى تنجلى بعد المطر : « منعتْ السماء المطر وأشعلتْ النجوم ، ليس فقط تلك التى نعرفها من قبل بل أيضا نجوما لن يتم اكتشافها قبل عدة قرون من الآن » (الفصل ١٠١) . وكما كان الحال فى حادثة الذروة الأخرى (التضفير) ، يصف الراوى انتقال عنصر الزمن من العالم الأرضى إلى عالم أبدى . ومن قبل ، أوحت خُصل الشعر التى لا نهاية لها بالأبدية ، أما الآن فإن الاستعارة المستخدمة هى ساعة بلا بندول (انظر الفصل ١٠٢)* .

وكان لابد لشهر عسل قمة تيجوكا ، ككل شهر عسل آخر ، أن ينتهى بصورة لا يمكن تفاديها . وهو ينتهى فى الرواية بهبوط من الجبل إلى المدينة . ويتوافق الانتقال الجسدى من القمة إلى السفح مع هبوط عاطفى تدريجى إلى أعماق الإحباط واليأس .

ويناقش نورثروب فراى أنواع المجاز المرتبطة بصفة متكررة بالطور المأساوى لأسطورة البحث أو الموت الرمزى للبطل . وهو يذكر استعارات المحيط ، والفيضانات ، ووحوش الماء باعتبارها نموذجية « للعالم العديم الشكل » لهذا الطور : « الماء . . . ينتمى تقليديا إلى عالم الوجود تحت حياة البشر ، أو حالة الفوضى أو التحلل الذى يعقب الموت العادى ، أو الانحدار إلى الجهل » (٩) .

وفى الطور الأخير من قصة كابيتو وبنتينيو ، يكتسب المجاز المائى أهمية متزايدة . وفى حالة « دون كازمورّو » ، يوحى هذا المجاز المائى فى الحقيقة « بالفوضى » و « التحلل » اللذْين يشير إليهما فراى . ويقع المثال الأول للمجاز المائى القوى لهذا الطور ذات ليلة عندما يحاول بنتينيو أن يعطى لكابيتو درسا فى علم الفلك . ويصاب بنتينيو بالاضطراب عندما يكتشف أنها لم تكن تصاحبه فى تحديقه السماوى : « . . . كانت مستغرقة تماما فى التأمل فى البحر ، مما جعلنى أغار » ، (الفصل ١٠٦) . وعينا كابيتو التائهتان - المفعمتان فى حد ذاتهما بالإيحاء المائى الجبار لمدّ البحر - كانتا قد ضلّتا الطريق من قبل إلى شاب يعبر على ظهر حصان ؛ وأحس بنتينيو بالغيرة من « المتأنق » العابر . أما الآن فقد تاهتا صوب البحر وإذ يدرك بنتينيو أنه لا يمتلك زوجته امتلاكا كاملا فإنه يحس بالغيرة من جديد .

* فى الأصل « الفصل ٢ » والصحيح هو الوارد أعلاه - المترجم .

وعندما ينمو شك بنتينيو ويستحوذ عليه فإن مجاز البحر فى الرواية ينمو أيضا وبمعنى ما يستحوذ على الطابع العاطفى . ويجدر بالذكر بصفة خاصة ذلك الفصل المضطرب « يد سانشا » ، الذى يلاحظ فيه بنتينيو أن زوجة إسكوبار تغازله . ويصاحب مجاز الطبيعة بالخارج تقلُّب العلاقات التى يجرى تصويرها بالداخل :

« كانت الأمواج تتكسّر بعنف على طول الساحل ؛ ثم تنحسر بفعل التيار تحت سطح البحر » .

* * *

« – غدا سيكون البحر تحديا ، كان ذلك صوت إسكوبار ، الذى كان يقف إلى جانبى .

– تنوى أن تسبح فى ذلك البحر غدا ؟

– نزلتُ البحر فيما هو أسوأ ، أسوأ كثيرا . لا يمكنك أن تتصور كيف يكون بحر متوحّش للغاية » .

* * *

« سمعنا هدير البحر – كما سمعناه من البيت – وكان انحسار التيار السفلى قويا ، وعلى مبعدة كان بوسعنا أن نرى الأمواج تثور فى ارتفاعات ضخمة » (الفصل ١١٨) .

وكما يوضح الراوى فى الفصل ١١٩ ، تصل القصة إلى حافة الهوة . ويحدث الغوص فى الهوة العاطفية عندما يطالب « مدّ البحر » بحياة إسكوبار . وتدخل الاستعارة الهامة عن « عينى » كاپيتو اللتين « مثل مدّ البحر » فى السرد بقوة جبارة فيما كانت كاپيتو تحملق فى جثمان إسكوبار قبل دفنه :

عمَّ الذهول . ووسط كل هذا ، حملقت كاپيتو لثوانٍ قليلة فى الجثة ، حملقت بتركيز شديد ، بتركيز مشبوب العاطفة ، فلا عجب أنّ طفرتْ دموع من عينيها ، دموع قليلة هادئة . .

انقطعْت دموعى أنا فى الحال . وقفتُ أنظر إلى دموعها ؛ مسحتْها على عجل ، وهى تُلقى نظرة مختلسة على الناس فى الحجرة . ضاعفتْ عناقها لصديقتها ، وحاولتْ أن تأخذها بعيدا ، لكن بدا أن الجثة قيّدتْها هى أيضا . كانت هناك لحظة تفرّستْ فيها عينا كابيتو فى الميّت تماما كما فعلتْ عينا الأرملة ، وإنْ بدون بكائها أو أىّ كلمات مصاحبة ، لكنهما كانتا كبيرتيْن وواسعتين مثل موجة تعلو وتهبط فى البحر من ورائها ، وكأنها هى أيضا أرادت أن تبتلع السابح ذلك الصباح (الفصل ١٢٣) .

وهكذا تصبح استعارة « مد البحر » ، بإيحائها بالهياج العنيف للبحر ، الاستعارة الموحِّدة لكافة القوى التى تؤدى إلى هبوط بنتينيو من الحيوية إلى أعماق « الكوزموروِّية » . ويجرف « مد البحر » بعيدا الصديق الحميم لبنتينيو . كما أن تفحُّص بنتينيو لعينىْ زوجته وهما تنظران إلى جثة إسكوبار يؤدى به إلى الشك فى أن « عينيها اللتين مثل مدّ البحر » قد اكتسحتا إسكوبار أيضا .

وقبل أن يسرد صدامه النهائى مع كابيتو نتيجة الغيرة ، يقدم الراوى من جديد مجاز البحر العاصف ، وكأنما ليوجز علاقته المجازية بحالته العاطفية :

. . . أن عواصفنا كانت أصبحتْ حينئذ مستمرة ومفزعة . قبل اكتشاف تلك الدنيا الشريرة للحقيقة ، كانت تهبّ علينا عواصف أخرى ، لكنْ قصيرة الأمد – قبل أن يمر وقت طويل ، كانت السماء تصفو ، والشمس تشرق ، والبحر يهدأ ، وكنا نبسط أشرعتنا من جديد ، وكانت تحملنا إلى أجمل جُزُر وسواحل الكون قبل أن تعصف ريح أخرى عاتية بكل شىء ، فكنا نوقف مراكبنا ، منتظرين سكون الرياح والأمواج من جديد ؛ ولم يكن يتوانى فى المجىء ، ولا كان يغدو مشكوكا فيه ، بل بالأحرى كاملا ، قريبا وشيكا ، وأكيدا .

اغفرْ لى هذه التعبيرات المجازية ؛ إنها تشى بنكهة البحر ومدّ البحر اللذيْن جلبا الموت لصديقى ، عشيق زوجتى ، إسكوبار ، وهى تشى أيضا بعينىْ كابيتو ،

> عينان مثل مـدّ البحر عندما يكون انحسـار الموج قويا . وهكذا ، رغم أنّى كنتُ دائما من سكان البرّ ، أروى هذا الجانب من حياتى كمـا يتذكّر بحّار عجوز غرق سفينته (الفصل ١٣٢) .

واقتناع سانتياجـو بأن حبه العظيم وصديقه الأعظم تحالفا ليخوناه وبأنهـما كان مقدرا عليهما أن يفعلا ذلك (الفـصل ١٤٨) يؤدى ببطل الرواية إلى الغوص فى فقدان الحياة . ورغم أنه لا يموت بالمعنى الحرفى للكلمة فإن تحوله إلى « شخص متجهّم صموت منسحب إلى داخل نفسـه » مع « طبع صمـوت وشبـيه بطبع ناسك » (الفـصل ١) إنما هو موت مجازى ويشير إلى اضمحلال الحيوية العاطفية والروحية .

ومحاولات بنتينيو لاستخدام السم ومواجهته مع كاپيتو من اللحظات الأكثر ظلمة فى الاتجاه نحو الموت لدى هذا النموذج . وهناك عدد مـن مجازات الظلام التى تكثف شعريا مزاج الموت : فكرة ثابتة ، « تتخذ هيئة سوداء » فى رأس بنتينيو ، وهذا تلميح إلى البطل الأسود عطيل عند شكسبير ، والأكثر أهمية فنجان القهوة المسموم .

وكأنما لتعزيـز التأثير العاطفى لسقوط بنتـو ، تسرد الرواية ميتات شخـصيات عديدة أخرى فى تتابع سريع . ففى حيز لا يتجاوز خمسة فصول يموت كل هؤلاء : دونا جلوريا ، چوزيه دياس ، كاپيتو ، حـزقيال . وضمن هذا الحيز ذاته ، يقرر بنتو أيضـا تدمير البيت الذى تربى فيه . والحقيقة أن الجو الذى يسود هنا إنما هو جو التحلل والفوضى (١٠) .

وكما كان الحـال مع واقعة « ماندوكا » فى الطور السابق الأشـبه بالموت من السرد ، يبدو أن هناك واقعة مـقحمةفى هذا الجزء - « موتيف حـرّ » آخر - وليس لها سوى صلة هامشية للغاية بأىّ شىء فى القصـة . ويبدو أن الغرض من هذا الموتيف يتمثل فى تكثيف الاستـجابة العاطفـية للقارىء وهو يصـاحب بنتينيو فى سـقوطه . إننى أشيـر إلى الحادثة الغريبة التى يتوقف فـيها بنتينيو ، وإسكوبار ، وأسرتاهما ، للحظة عن أنشطتـهم ليراقبوا قطة تقتل فأرا :

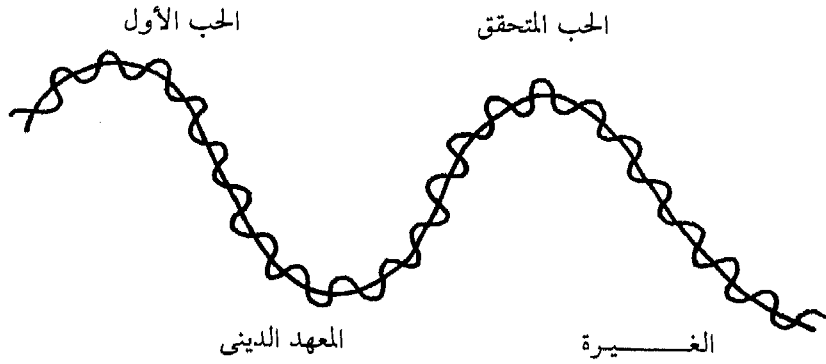
ذات يوم ، فى منزل إسكوبار ، فوجىء (حزقيال) بقط بين أسنانه فأر . لم يُحرّر القط فريسته لكنه لم يعرف أيضا إلى أين يجرى . لم يُصدر حزقيال صوتا . عندما رأيناه هكذا ، كلّه انتباه وتركيز ، نادينا عليه وسألناه عما هناك . أشار إلينا إشارة لنلزم الهدوء . خمّن إسكوبار : « أراهن أنه القط وقد اصطاد فأرا . لا أستطيع أن أتخلص من الفئران فى هذا المكان ؛ إنها الشيطان ذاته . سأرى » .

أرادت كاپيتو أيضا أن ترى ماذا كان الطفل يفعل . ذهبتُ معهما . فى الواقع ، كانت حادثة قط وفأر مألوفة ، بلا أهمية أو سحر . كان الظرف الغريب الوحيد أن الفأر كان حيا ، يقاوم ، وابنى الصغير مسلوب العقل . لكن اللحظة كانت قصيرة . بمجرّد أن رأى القط أشخاصا أكثر ، تهيّأ للجرى . الطفل ، وعيناه مثبّتتان عليه ، أومأ إلينا مرة أخرى طالبا الصمت ، ولم يكن للصمت أن يكون أشدّ . كنتُ أوشك أن أقول إنه كان دينيا ؛ شطبتُ الكلمة ، لكننى أكتبها هنا مرة أخرى ، ليس فقط لأعبّر عن شمول الصمت بل أيضا لأنه كان هناك فى سلوك القط والفأر شيء قريب إلى الطقس (الفصل ١١٠) .

وفى وقت لاحق ، يعترف الراوى بأنه يحس « بتعاطف نحو الفأر » (الفصل ١١١) . ورغم أن بطل الرواية لا يعانى جسمانيا أبدا فإنه يرتبط مجازيا بالفأر المحتضر . وتزيد هذه الوسيلة من الوزن العاطفى « لموته » المجازى .

دورة التقدم - التراجع

مثلما تشتمل حركة المدّ البطيئة إلى الداخل وإلى الخارج على الحركة المتقلبة لأمواج عديدة أصغر ، كذلك فإن موجة الميلاد - الموت التى تم إبداعها فى دون كازمورّو تصاحبها حركة عاطفية صاعدة وهابطة ذات تواتر أكبر ومدى أضيق . ويصور الشكل ٣-٢ بيانيا هذه الانحسارات والارتفاعات الأصغر :



الشكل ٣-٢ : التقدم والتراجع

ويتوافق هذا النموذج المـوجـىّ المدقـق ، والذى يتتبع التدفق اليومـى لروح بنتينيو ، مـع مـا سـمـاه ك . ج . يونج C. G. Jung بدورة التـقـدم والتـراجـع - تـأرجح بين الانبـساط extroversion والانطواء introversion ، بين الأمل العـريض والإحبـاط ، بين الحدث والسكون (١١) .

ونلاحظ مثالا جيدا على هذه العملية فى أعقاب وشاية چوزيه دياس مباشرة ، عندما يتلاقـى بنتينيو وكاپيتو عند جدار الفناء الخلفـى . ويوشك بنتينيو على دخول فناء كاپيتو : « أردتُ أن أدخل الفناء ، لكن رِجْلَىَّ ، اللتين كانتا نشـيطتين جدا منذ قليل ، تسمرتا فى الأرض . بذلتُ جهدا ، دفعتُ البـوابة ودخلتُ » (الفصل ١٣) . ونلاحظ أن بنتينيو - بسبب الإحباط أو الخـجل - عاجز للحظة ؛ رِجْلاه يبدو أنهمـا « تسمرتا فى الأرض » . ولسبب مـا يبدو أن طاقتـه على الفعل مـشلولة بداخله . وفى غضون لحـظة ، تبدأ تلك القوة فى التدفق من جديد : « بذلتُ جهدا ، دفعتُ البوابة ودخلتُ » . وصورة فتحه بابا بالقوة تتوافق مع حـركة نفسية أو حركة فـتح وتدفق طاقة إلى الخارج ، وها نحن هنا إزاء نموذج الميلاد الجديد مرئيا تحت مجهر . وللحظة ، تموت الطاقة . ثم تعود تلك القوة إلى الحياة ويجرى إطلاقها بما يوازيها من روح الأمل والرحابة . ونستمر الآن مع لقاء العاشقين الصغيرين :

مشيــت نحوها . ربما بدا على وجهى تعبــير جديد ، لأنها جــاءت إلىّ وسألتنى بقلق :

« ماذا جرى لك ؟ » .

« لى ؟ لا شىء » .

« لا ، لا ، هناك شىء » .

أردتُ أن ألحّ على أنه لا شىء هناك ، لكننى لم أستطع أن أحرك لسانى (الفصل ١٣) .

وهكذا فإن الطاقة الحيوية لبنتينيو صارت مشلولة من جديد . والظاهرة الملحوظة هنا - العجز عن الكلام - متكررة بشدة فى الرواية . ويستمر بنتينيو لفترة فى هذا الموقف . وتشير أفعال verbs مثل « قلتُ متلعثما » و « صحّحتُ نفسى » إلى الكلام المحبط . ومن جديد يذكر بنتينيو المشكلة : « أحسستُ أننى لم أستطع الكلام بوضوح » (الفصل ١٣) . ثم تعيد كابيتو بنتينيو إلى نفسه عن طريق الكشف عن السر الذى كانت قد حجبته بيدها - اسميهما ، محفورين فى الحائط :

استدرتُ إليها ؛ خفضتْ كابيتو عينيها إلى الأرض . رفعتْهما ، ببطء ، ووقفنا يحملق كلّ منا فى الآخر . . . اعتراف الأطفال ، أنتَ تستحق دون شك صفحتين أو ثلاث صفحات ، لكنى ينبغى أن أندفع مسرعا . الحقيقة أننا لم نقل شيئا : الحائط تكلم نيابةً عنا . لم نتحرك . أيدينا هى التى أخذت تمتدّ ، قليلا قليلا ، الأيدى الأربع كلها ، أمسكتْ ببعضها ، أحكمتْ قبضتها ، ذابتْ كلّ واحدة فى الأخرى (الفصل ١٤) .

لقد تبدّل الجو فجأة من جو اتصال مكبوت إلى اعتراف خالص بلا ألفاظ يبدو فيه وكأن شرارات من الطاقة تئز فى الهواء وهى تقفز إلى الوراء وإلى الأمام بين المراهقيْن . لقد تم تصوير نموذج آخر صغير للميلاد الجديد .

وسيكون من غيـر العملى أن نحاول أن نذكر هنا كل مثل من أمـثلة نموذج التقدم – التراجـع ، ذلـك أننا عـندما نأخـذ فى اعتبـارنا الكثرة التى تذكـر بها الرواية العـجز عن الكلام ، أو عن المشى ، أو عن الجـسم ، أو عن التـذكر ، أو عن الفـعل ، مـصحـوبا بالتأثير المعـاكس فى موضع لاحق ، ندرك أن هناك أعدادا لا تُحصـى من هذه المصادفات (١٢) * ، وكما يوضح بنتـو نفسه فإن التبدل من الاكتـئاب إلى الانشراح ، من الانطواء إلى الانبساط ، إنما يمثل جوهره :

> حدث مـؤخّـرا هنا فى إنجنيو نوفـو أن رغبتُ ذات ليلة عـانيتُ فيهـا من صداع فظيع فى أن ينفـجر قطار من قطارات السنـترال ، بعيـدا عن سمـعى ، وفى أن يتوقّف الخط لعدّة ساعات ، حـتى إذا كان لابد لأحدهم أن يموت ؛ ثم فى اليوم التالى فاتنى قطار فى نفس الطريق لأننى قدمتُ عكازى لرجل أعمى لم يكن لديه عـكاز . voilá mes gestes, voilà mon essence [تلك مآثرى ؛ ذلك جوهـرى] (بالفرنسـية فى الأصل – المترجم) (الفصل ٦٨) .

وسيكفى إمعان النظر فى هذه الدورة فى تسلسل آخر إضافى – المشاهد الحاسمة التى يفكر فيها بنتينيو فى القتل أو الانتحـار وفى وقت لاحق يتهم كابيتو – لتوضيح أهمية هذا النموذج « الميكروسكوبى » فى الرواية . ولنبدأ ببحث تأملات بنتـينيو بعد مشاهدة عرض لعطيل .

> « وكانت [ديدمـونة] بريئـة ! » ، ظللتُ أقول هـذا لنفـسـى على طـول الطريق فى الشارع . « ماذا كان سـيفعل المشاهدون لو أنها كانت مـذنبـةً حقـا ، مذنبـة مثـل كـابيتـو ؟ وأىّ موت كان سـيُنزله بها المغـربى عندئذ ؟ لم يكن لوسـادة أن تكفى ؛ كان الأمر سيحتاج إلـى الدم والنـار ، نـار حامية هـائلة تلتهمـها تماما ، وتُحيـلها إلـى رمـاد ، الـرمــاد يُلقَـى بـه فــى وجــه الريـح ، للفــناء الأبــدى (الفصل ١٣٥) .

* يحدّد – چواكين – فرانسيسكو طبيعة هذا التذبذب ، مشخّصا بنتينيو على أنه شخص ذو : « طبع خـجول ومتردد ، يتذبذب بين التفكير والفعـل ، بين إرادة القـوة وعجـز الإرادة » ، ويحلل نمـوذجـا خاصـا لهـذا السلوك (انظرالإشارة رقم ١٢ من إشارات الفصل الثالث) . .

ويغادر بنتينيو المسرح مقتنعا بأن كاپيتو يجب أن تموت . غير أنه سرعان ما تتمخض طاقة ذلك الاقتناع ، كما حدث مع طاقات أخرى عديدة ، عن لاشيء . ويقول بنتينيو : « ظللتُ أهيم على وجهي في الشوارع بقية الليل » (الفصل ١٣٥) . ويبين الفعل « vagar » (يهيم على وجهه – المترجم) التشوش ، والتذبذب ، والافتقار إلى اتخاذ القرار . غير أنه في تلك اللحظة يبدو أن قدراته على العمل تولد من جديد ، هذه المرة في شكل قرار مختلف :

> شهدتُ ساعات الليل الأخيرة وساعات النهار الأولى . رأيتُ أواخر المتجوّلين وأوائل الكنّاسين ، أوائل عربات الكارو ، أوائل أصوات الضوضاء والجلبة ، أوائل خطوط النهار البيضاء ، نهار أتى بعد ذلك الذى فات وسيرانى أرحل بلا عودة أبدا . . . لم يكن هناك أشخاص كثيرون جدا في الشارع كما في أيام الأسبوع الأخرى لكن كان هناك فعلا عدد منهم خرجوا إلى الأعمال التى كانوا سيقومون بها من جديد ؛ لكننى لن أقوم أبدا بأىّ شيء من جديد (الفصل ١٣٥) .

ويبدو في هذه اللحظة أن بنتينيو يحس بالتعاقب الإيقاعى للحياة كتتابع لا نهائى للأيام والليالى ، والأمانى الصاعدة والهابطة . وهو لا يريد أىّ جانب إضافى من التكرار المتواصل ويقرر أنه هو ، وليس كاپيتو ، ينبغى أن يموت . ويشترى السم . وفي وقت لاحق ، وفيما كان ينتظر أن يأتى خادم بالقهوة التى سيُذيب فيها السم ، يمسك بمجلد لبلوتارخ ، وكأنما ليثير في نفسه على غرار كاتو طاقة تنفيذ ذلك الفعل ، ويقول : « كان على أن أثير في نفسى نفس الشجاعة ، تمامًا كما احتاج هو إلى أفكار الفيلسوف ليموت بجسارة » (الفصل ١٣٦) . ومن الجلى أنه كان هناك هبوط آخر في عزيمته ليحتاج إلى مثل هذه الإثارة للشجاعة .

وعندما يكون على وشك أن يشرب السم ، يدخل حزقيال الحجرة :

> « بابا ! بابا ! »
>
> أيها القارىء ، عند هذه النقطة كانت هناك بادرة لن أصفها لأننى نسيتُها تماما ، لكنها ، صدّقنى ، كانت جميلة ومأسوية . من الناحية العملية ، جعلنى ظهور الصبى الصغير أتقهقر إلى أن اصطدمتُ بخزانة الكتب (الفصل ١٣٦) .

ويوحى فعل « recuar » (يتقهقر - المترجم) بالانكمـاش ، بالحركة المتقهقرة لدافع يخبو . غير أنه فى غضون لحظة ، يحس بنتينيو بحافز متجدد : « . . . دافعى الأول كان أن أُسرع إلى القهوة فـأشربها . وصلتُ إلى حدّ رفع الفنجان ، لكن الصبى الصـغير كان يُقبّل يدى ، كما فعل دائما ، وأعطانى مرآه ، وكـذلك البادرة ، دافعا مختلفا » (الفصل ١٣٧) . ففى غضون لحظة واحدة ، هناك إذن ميلاد دافع ، وموته ، وميلاد دافع آخر . وبطبيعة الحال ، يتمثل هذا الأخير فى أن يعطى القهـوة المسمومة لحزقيال : « فتح حزقيال فمه . أوصلتُ الفنجان إلى شفتيه ، بارتعاش كدتُ أدلقـها معه تقريبا ، لكنْ مستعداً لأن أصبّها فى حلقه فى حالةأن يثير الطعم أو درجـة الحرارة اشمئزازه - ذلك أن القهوة كانت باردة . . . لكنّى أحسستُ بـشىء ما ، لا أعـرف ما هو ، جـعلنى أتراجع . وضـعتُ الفنجـان على المنضدة ، ووجـدتُ نفسـى أقبّل بجنون رأس الطفل » (الفـصل ١٣٧) . كذلك يموت الدافع الثانى قبل أن يتم تنفيذه . ثم يبرز دافع ثالث وينجح فى الوصول إلى مرحلة الفعل : « . . . وجدتُ نفسى أقبّل بجنون رأس الطفل » .

وفى المواجهة اللاحقة بين بنتينيو وكابيتو ، هناك أمثلة أخرى متباينة تتبدل فيها الحالة الانفعالية لبنتينيو من كونه « على حافـة تصديق أننى ضحية وهم كبير » (الفصل ١٣٩) إلى كونه مستعيدا لاقتناع قوى بأن زوجتـه آثمة . وعند عودة كابيتو وحزقيال من القداس يبدو أن « إنســانا جديدا » وُلد بداخل بنتـينيو ، حيث يمدّه بالـقوة اللازمة بإحـلال اقتناع صلب محل ازدواجه السابق :

> « شكوتُ كل مـرارتى إلى الرب » ، قالت لى كابيتو عند عودتها مـن الكنيسة .
> « سمعتُ فى داخلى الإجابة بأن انفصالنا محتوم ، وأنا تحت تصرّفك » .
>
> عيناها ، وهـى تقـول هذا ، كانتا ترتديان قناعا ، كـأنهما تترقّبان بادرة رفض أو تأجيل . كـانت تعتمـد على ضعـفى أو على عـدم يقـينى بشـأن أُبوّة الصـبى ، لكن كل ذلك كـان بلا طائل . هل مـن الممكن أنه كان هـناك إنســان جـديد فى داخلى ، خلقتْه ضـغوط جديدة وقوية ؟ إذا كان الأمر كذلك ، فـإنه كان إنسانا مـختـبـئـا بالكـاد تحت السطح . رددتُ بأننـى سأفكر فى الأمـر مَليـا ، وبأننا سنفعل كـما أقرر أنا . ولأصـدُقك القول ، كان كل شىء تمّ التـفكير فيـه مَليا وحُسم (الفصل ١٤٠) .

وهـذا الميـلاد الجـديد الأخـير لبنتينيـو « إنسـانا جديدا » كئيب وتهكمى ، لأنه بدلا مـن أن يكـــون مـيــلادا جــديدا فى اتجــاه التــفــاؤل أو قــابلـيــة الحـيــاة يشــيــر إلى الشكوكـيـة ، وكـراهية البـشر ، والعناد . ومن قـبل لم يكن بوسع بنتينيـو أن يستـجمع العزيمة اللازمة لـقتل نفسه . أما الآن ، « كـإنسان جـديد » فإنه يملك التصـميم المطلوب لإحـداث انفصـــال دائم عن زوجته . ومن المفــارقات أن هذا الانفـصال يعــادل نوعا من الانتحار الروحى .

الميلاد الجديد التهكمى

ويمثل ظهـور هذا الإنسان الجـديد ، دون كارمـورّو ، حــالة هامة للمـيلاد الجـديد التهكـمى فى أواخر الرواية . غيـر أن التهكم يمضـى أبعد من ذلك أيضا . وفـى الفصل الأول ، وفى سياق التعليق على بناء الرواية وتوافقها مع أسطورة البحث ، ذكرتُ أن دورة البحث تكتمل عندما يتـزوج بنتينيو وكابيتو وأن باقى حبكة الروايـة إنما يشكل قلبا تهكميا لأسطورة البـحث ، لا ينتهى بالعـودة المظفرة والـتكامل من جديد بل ينتـهى بالانفـصال المأسوى . وقـد أوضحت حتـى الآن فى هذا الفصل أن ما يسـمى بنموذج الميـلاد الجديد يتوافق مع الحظ السـعيد أو العاثـر لهذه البنية الأسطورية . ولأن الرواية تنتـهى بتهكم فى البناء فمن المثيـر أن نلاحظ أن هناك ميلادا جديدا تهكميا يصــاحب تلك النهاية . ويتعلق هذا « ببعث » إسكوبار فى شخص حزقيال .

وفى نظر بنتينيو ، يتمثل أقوى دليل إقناعا على عـدم إخلاص كابيتو فى شبه الطفل حزقيال فى الحركة والهـيئة بإسكوبار . وشيئا فشيئا لم يعد بنتـينيو يحتمل مجرد أن يكون موجـودا فى حضـور الطفل لأنه فى كل مـرة يتطلع فيـها إليـه لا يمكنه إلا أن يرى بعث الرجل الذى يعـتقـد أنه خـانه : « خرج إسكوبار من القـبـر ، من المعهـد الدينى ، من فلامنجو ؛ جلس إلى المـائدة معى ، رحّب بى على السلّم ، قبّلنى كل صبـاح فى حجرة مكتبتى أو طلب البَرَكة المعهـودة فى الليل . كل هذا أثار اشمئزازى » (الفصل ١٣٢) .

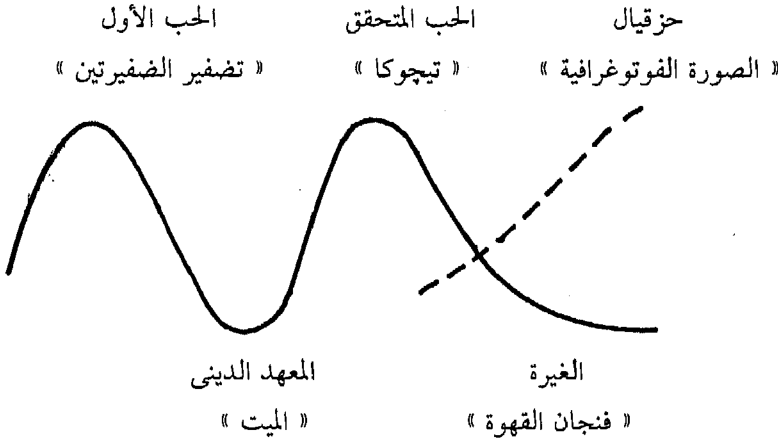
وهذا « البعث » عامل لاغنىً عنه فى إدانة بنتينيو النهائية لكابيتو . وهو مرتبط بما يعتبره بنتينيو قمة الدليل ضدها - أىْ تلك البادرة اللا إرادية ، بعد أن اتهمها ، والمتمثلة فى التطلّع إلى صورة إسكوبار الفوتوغرافية عندما دخل حزقيال فجأة فى الحجرة :

> بكل صدق ، كنتُ على حافة تصديق أننى ضحية وهم كبير ، أوهام هلوسة ؛ لكن الدخول المفاجىء لحزقيال وهو يصرخ ، « ماما ! ماما ! هذا موعد القدّاس ! » أعادنى إلى إحساسٍ بالواقع . تطلّعنا كابيتو وأنا ، على نحو لا إرادى ، إلى صورة إسكوبار الفوتوغرافية ، ثم إلى كلٍّ منا الآخر . هذه المرة كان ارتباكها اعترافا خالصا . كانا نفس الشخص ؛ لابد أنه كانت هناك صورة فوتوغرافية ما لإسكوبار وهو صبى صغير هى نفسها حزقيالنا الصغير (الفصل ١٣٩) .

بعد ذلك بسنين ، عندما يأتى حزقيال للزيارة ، سيظل بنتو يراه وكأنه بعث لإسكوبار :

> مدّ كأسه لأصبّ له النبيذ الذى عرضتُه عليه ، وأخذ رشفة ، واستمرّ يأكل . كان من عادة إسكوبار أن يأكل بتلك الطريقة أيضا ، بوجهه فى طبقه . حكى لى عن حياته فى أوروبا ، دراساته ، خاصةً تلك التى فى علم الآثار ، الذى كان حُبّهُ . تكلم عن العصور القديمة بهيام ، ألقى نظرة سريعة على قصة مصر بالآلاف من عمرها دون أن يتوه فى الأرقام ؛ كانت له موهبة أبيه فى الرياضيات . رغم أن فكرة أبوّة الآخر كانت مألوفة لدىّ ، لم أبتهج بالبعث . أحيانا ، كنتُ أغمض عينىّ حتى لا أرى الإيماءات ، أو أىّ شىء ، لكن الوغد كان يتحدث ويضحك ، وكان الشخص المتوفى يتحدث ويضحك من خلاله (الفصل ١٤٥) .

والشكل ٣-٣ تعديل للرسم البيانى الأصلى لبناء حبكة الرواية ، آخذين الآن فى الاعتبار البعث المجازى لإسكوبار فى شخص حزقيال :



الشكل ٣-٣ : الميلاد الجديد التهكمى

والحقيقة أن تباعد الخط المتقطع ، الذى يمثل تدفقا حيويا ، والخط المتصل ، الذى يوحى بهبوط فى الحيوية ، يصور بيانيا توتر المعانى المتعارضة للتهكم . وتصور الحوادث الأخيرة للرواية حالة موت عاطفى عند بطل الرواية . ويجرى إضفاء مزيد من الثقل على موقف الشك الكونى الذى يتخذه عن طريق الحضور التهكمى للشاب حزقيال . وفى نهاية المطاف ، حتى حزقيال يلحق بكاپيتو ، ودونا جلوريا ، وإسكوبار ، وجوزيه دياس ، والآخرين الذين فى صفوف الموتى .

وعندما نأخذ هذه الشخصيات فى الاعتبار فإن مكانة الحياة والموت ذاتها تصبح تهكمية . إن تلك الشخصيات التى ظلت مفعمة بالأمل ونشيطة قد ذهبوا « ليدرسوا چيولوچيا التربة المقدسة » (الفصل ٢) ، فى حين أن الشخصية التى عاشت الحياة الأكثر ركودا وخمولا تمثل الأخير الباقى حيا .

الفصل الرابع
الأمومية والأبوية

ظل ماشادو ده أسيس يؤكد بثبات أن الروايات ينبغى أن تجد أساسها فى الطبيعة البشرية أكثر مما فى الظروف أو الأحداث . وفى تقديمه لروايته الأولى ، على سبيل المثال ، أعلن أن هدفه تمثّل ليس فى تصوير الأخلاق ، بل فى تصوير شخصيتين متباينتين : « لم أحاول أن أؤلف رواية أخلاقية ، بل قصدت تقديم عرض لموقف والتباين الصارخ بين شخصيتين » (١) . وقد ظل هذا يمثل غايته ، التى عبر عنها كذلك فى تقديمه لروايته الثانية : « ولعلنى أؤكد أن رسم . . . الشخصيات . . . كان موضوعى الرئيسى أو حتى الوحيد ، حيث يكون الحدث بالنسبة لى بمثابة مجرد قماشة أضع عليها الخطوط الخارجية للمحات عن حياة أشخاص » (٢) .

ورأى ماشادو أن الاعتماد على الظروف بدلا من السمات الشخصية يمثل العيب الرئيسى فى الرواية المعروفة : ابن العم بازيليو O primo Basilio لإيكا ده كيروس Eça de Queirós . ويمكن النظر إلى نقد ماشادو لهذه الرواية البرتغالية على أنه بمثابة الرسالة الأدبية (فن الشعر ars poetica) التى توضح معاييره كروائى . فهو يصف لويزا Luísa ، البطلة الزانية لرواية ابن العم بازيليو ، بأنها « مادة خاملة » (٣) ، « دمية أكثر منها شخصية أخلاقية » (٤) ثم يُسهب :

> لكى تجذبنى وتأسرنى لويزا ، يجب أن تأتى المحن التى تصيبها من لويزا ذاتها ؛ فلتكن متمردة أو تائبة ، وليحلّ بها الندم أو اللعنات ؛ لكنْ بالله عليك ! أعطنى شخصية أخلاقية . وبجعل صبر المرء ينفد بقمعٍ طمع خادمة ، وهى تقوم لها بأعمالها الروتينية القذرة ، وتدافع عنها ضد تهجُّمات الزوج – تقطع الرواية كل ارتباط أخلاقى بينها وبيننا . ولا يبقى شىء منه عندما تمرض لويزا وتموت . لماذا ؟ لأننا نعلم أن الكارثة إنما هى نتيجة ظرف طارىء ، لا أكثر . . . (٥) .

وعندما يقول ماشادو : « أعطنى شخصية أخلاقية » ، ينبغى أن نفهم أنه لا يشير

إلى الأخلاق التقليدية . وتفشل لويزا فى أن تغدو « شخصية أخلاقية » ليس لأنها تقترف الزنا ، بل بالأحرى لأنها تقدم القليل من القيم ، إيجابية كانت أم سلبية - لأن أفعالها ليست راسخة الجذور فى صميم طبيعتها هى . وقد انتقد ماشادو الافتقار إلى تحليل الطبيعة البشرية فى خلق الشخصية الروائية للويزا ووجد أن الرواية بصفة عامة تفتقر إليه كذلك . وتتضمن النهاية غير السعيدة لرواية ابن العم بازيليو قيام مدبرة منزل لويزا بسرقة رسائل الحب بغرض الابتزاز . ويصف ماشادو الرسائل بأنها ظرف طارىء ، ويقول إنه لو كانت الرواية تنطوى على حقيقة تقوم بتوصيلها فلن تكون هذه الحقيقة سوى أن « الاختيار الحكيم للخدم شرط للأمان فى الزنا » (٦) .

وبعد كتابة نقده اللاذع لرواية إيكا باثنتى عشرة سنة ، نشر ماشادو ده أسيس دون كازمورّو . ويمكن النظر إلى رواية ماشادو على أنها رده الأخير على إيكا ده كيروس ، لأنها تعالج موضوع الزنا ، وهو نفس موضوع رواية ابن العم بازيليو ، على أساس الطبيعة البشرية بدلا من الظروف . ولا جدال فى أن هناك ظروفا تلعب دورا كبيرا فى تتابع الرواية : التدبير السريع لبديل لبنتينيو فى مهنة القسيس ، وميل حزقيال إلى تقليد الآخرين ، وغرق إسكوبار . غير أن هذه الظروف لا تحدد محصلة القصة بقدر ما تفعل الشخصيتان الأعمق رسوخا لكابيتو وبنتينيو . وفى نقده السابق ، فهم ماشادو الفارق بين الظروف الطارئة الحاكمة والظروف الطارئة التى تساعد فقط فى توضيح عواطف الشخصيات . وقد استشهد بمثال عطيل Othello ليوضح أن : « منديل ديدمونة لعب دورا كبيرا فى موتها ، ولكن الروح الغيور والمتيّم لعطيل ، وخيانة إياجو ، وبراءة ديدمونة - هذه هى العناصر الرئيسية للحدث » (٧) .

والحقيقة أن خطة رسم موقف والمقابلة بين شخصيتين ، هذه الخطة التى وصف بها ماشادو روايته الأولى ، تنطبق كذلك تماما على دون كازمورّو . ذلك أن هذه الرواية إنما هى دراسة للطباع المتقابلة ، وهذه الطباع المتقابلة لشخصياتها الرئيسية ، ضمن موقف بعينه ، هى التى تحدد حدث الرواية .

وسنقدم هنا نموذجا لتحليل هذه الطباع المتعارضة ، باقتراح أن من الممكن أن ننظر إلى هذا العمل على أنه يمثل التناقض بين نسقيّن أساسيْن للقيم - الأمومية matriarchy والأبوية patriarchy - كما يتجسدان على الترتيب فى شخصيّتىْ كاپيتو وبنتينيو . ويمكن النظر إلى « أخلاق » moralidade هاتين الشخصيتين الرئيسيتين على أنها مستمدة من هذين النسقين البدائيين . وعندما تغدو الخلافات بين بنتينيو وزوجته غير قابلة للحلّ ويندفع الاثنان متباعدين ، يسلك كل من الزوج والزوجة بطريقة تنسجم مع قيم الأمومية والأبوية . ولا يعنى هذا الإيحاء بأن الصراع بين « الأمومية » و « الأبوية » كأيديولوچيتين متماسكتين صراع واعٍ من جانبهما . إننا نتحدث ، على العكس من ذلك ، عن الدعامات النموذجية - الأصلية الواعية لدراما الغيرة فى الرواية (٨) * . وسيساعدنا تحليل لسلوك الشخصيتين من زاوية هذا الانقسام إلى نسقين للقيم فى إبراز الهموم الكلية التى تشكل أساس رواية ماشادو . وبتبنى هذا المنظور يكون بوسعنا أن نُثبت دعاوى أن هذا العمل إنما هو أكثر من مجرد سرد لمتاعب منزلية . ويمكننا أن نبرهن أنها تردد الصدى بعمق أكثر بكثير مادامت أسس العلاقات البشرية داخل الأسرة وداخل المجتمع بأسره تلعب دورها . وعلى ضوء هذا ، نجد أنه ليس هناك تقريبا شىء غير متماسك أو بدون دوافع فى سلوك كل من كاپيتو وبنتينيو . إنهما ، كلاهما ، وفقا لتعريف ماشادو ، « شخصيتان أخلاقيتان » .

ولا مناص من أن نُقرّ بأن هذه الطريقة ، بتشديدها على النماذج الأصلية ، تميل إلى التقليل من شأن فردية شخصيات الرواية . ولا شك فى أن « الشخصيات الأخلاقية » إنما هى واعية بمجموعة فردية من الأخلاق . والحقيقة أن تناولنا لا ينكر الطابع الفردى ، كل

* ظل النقاد يميلون إلى التركيز على نتائج الغيرة ، وعلى سبيل المثال فإن غيرة بنتينيو تجعله راويا غير موثوق ، أو ظلوا ببساطة يذكرون الغيرة كنقطة مقارنة بين الأعمال الأدبية . ويستكشف پارام Param أسباب الغيرة ولكنه يتفحص سيرة حياة المؤلف بدلا من الأعمال ذاتها بحثا عن هذه الأسباب . ونحن نقترح هنا أن توضع الغيرة ضمن منظور عريض بالنظر إليها على أنها إحدى النتائج العديدة لنسق قيم جوهرى ضمن الرواية (انظر الإشارة رقم ٨ من إشارات الفصل الرابع) .

ما هناك أنه ينظر إلى ما تحته ويشير إلى أن السمات المميزة الفردية إنما هى نتيجة لنسق جمعى . وواقع أن دوافع كاپيتو يمكن ردّها إلى الشفرة البدائية للأمومية لا يستبعد الدوافع الشخصية . كما أن واقع أننا نجد دلائل على الأبوية عند بنتينيو لا يتناقض مع سمات فردية جلية مثل الغيرة ، والميل إلى الاستغراق فى أحلام اليقظة ، والإحساس بعدم الأمان ، وما إلى ذلك . والحقيقة أن إثبات تأصل جذور دوافع الشخصيات فى أنساق قيم النماذج الأصلية دون إنكار الطابع الفردى إنما يعزز هذا الأخير عن طريق توضيح أن القيم الشخصية ، بدلا من أن تنشأ من عدم ex nihilo ، تقوم على ميول بشرية عامة .

الـ « ين » Yin والـ « يانج » Yang * فى رحلة البحث

يمكننا ، بالاستناد إلى كتابات مختلف الدارسين (٩) ** ، أن نجمع الخلاصة التالية للقيم المنسوبة إلى هذين النسقين المتباينين :

* « ين » و « يانج » أىْ (على الترتيب) مبدأ الأنوثة ومبدأ الذكورة فى الطبيعة فى اقترانهما وتناقضهما وتفاعلهما فى الكوسمولوچيا الصينية التقليدية – المترجم .

** مداخل البحث التى يستخدمها كل من باخوفن ، ومالينوفسكى ، وإيريش نويْمان ، وإيريك فروم ، متكاملة . يحاول باخوفن إثبات الطابع التاريخى للمجتمع الأمومى قبل ظهور المجتمعات الأبوية . ووفقا لفرانتس بواس فإن تلك النظرية أصبحت مشكوكا فيها كلّيا . غير أن چوزيف كامبل يؤكد أن نتائج أبحاثه تبقى صحيحة من ناحية ما تكشف عنه من قوانين سيكولوچية عميقة ماثلة فى أساس الميثولوچيا . أما عمل مالينوفسكى فهو دراسة حالة عن مجتمع أمومى فى جزر تروبرياند قرب غينيا الجديدة ، ولا يجرى تقديم مناقشة الأبوية إلا على سبيل المقابلة . ويمثل عمل نويمان مناقشة سيكولوچية تركّز على النزاعات الإدراكية لكل من هذين النسقين [الأمومى والأبوى] . أما مدخل بحث إيريك فروم فإنه أقرب ما يكون إلى مدخل هذه الدراسة فى واقع أنه يستخدم مفهوم الأبوية ومفهوم الأمومية كأساس نظرى لتحليل الأساطير والأدب (انظر الإشارة رقم ٩ من إشارات الفصل الرابع) .

الأمومية	الأبوية
١ - يميل المجتمع إلى أن يكون مساواتيا ، قائما على القرابة الأخوية ، حق الأم .	١ - يميل المجتمع إلى أن يكون استبداديا ، طبقيا ، قائما على الهيراركية ، حق البكورية .
٢ - التشديد موضوع على الولاء لروابط الدم ، الروابط بالتربة .	٢ - التشديد موضوع على طاعة القانون الوضعى .
٣ - يميل الولاء إلى أن يكون متبادلا ، و « أفقيا » ؛ مثلا ، الأم للطفل ، الطفل للأم ، الطفل للطفل .	٣ - يميل الولاء إلى أن يكون من جانب واحد ، و « رأسيا » ؛ مثلا ، الزوجة للزوج ، الأطفال للأبوين .
٤ - يتم التشديد على الخصوبة .	٤ - يتم التشديد على الإخلاص .
٥ - يتم إعلاء شأن الإخاء ، والمحبة ، والحياة الإنسانية ، والعواطف .	٥ - يتم إعلاء شأن الإنجاز ، والجدارة ، والعقلانية ، والشرف .
٦ - المرأة * مستقرة (غير مترحلة) ، تقبل العالم الطبيعى وتنسجم معه .	٦ - الرجل مترحل ، يحاول أن يغير العالم الطبيعى ويسيطر عليه .
٧ - يميل التفكير إلى أن يكون نسبيا .	٧ - يميل التفكير إلى أن يكون قطعيا ، مطلقا .

وتقتضى هاتان المجموعتان من القيم وسائل مختلفة للفوز بالسلطة ولممارستها وتنشآن كلاهما داخل الأسرة ومن المحتمل أنهما تتولدان من اختلاف القدرات البيولوچية للأم والأب . ولأن الأم مهيأة بدنيا ليس فقط للولادة ، بل كذلك لتربية أطفالها ، فإنها محبوة بتفوق طبيعى فى مجال النفوذ على الأطفال (لاحظْ أن الوصف natural { طبيعى } مشتق من لفظتى natus أو nascor اللاتينيتين ، وهما لفظتان مرتبطتان بالولادة) . والأطفال ،

* فى الأصل man ويبدو أنه خطأ طباعى - المترجم .

على كل حال ، أطفالها بلا جدال . وواقع أن المشاركة التناسلية للأب تنفصل عن الولادة بتسعة أشهر يعطيه نقصا طبيعيا فى مجال النفوذ على الأطفال ، حيث لا يمكنه أبدا إلا بإجراء فحوص معقدة أن يكون على يقين من أن الأطفال أطفاله . وكلما ازداد استخدام هذا التفوق البيولوجى فى النفوذ ازداد ميل المجتمع إلى الأمومية . وقد تميل العلاقات الجنسية إلى أن تكون غير مقتصرة على امرأة واحدة ، أو قد تكون النساء ميالات إلى نبذ أزواجهن بعد أن يكون الرجال قد أدّوا الغرض التناسلى منهم . وتأخذ الأمهات الرئيسات matriarachs درسًا من الطاقة الإنتاجية الطبيعية إلى هذا الحد أو ذاك لأجسامهن ذاتها فيؤسِّسْن اقتصادا يقوم على الزراعة أو على جمع الثمار الطبيعية للأرض وليس على الصيد ، أو الرعى ، أو البناء ، أو التجارة ، أو مهن أخرى مترحلة أو كثيفة العمل من هذا القبيل .

والأمومية ، فى شكلها المتطرف ، تقوم بإقصاء الذكور . ولتعويض هذا الميل إلى الإقصاء جرى تلفيق مجموعة مفتعلة إلى هذا الحد أو ذاك من أشكال النفوذ . وعن طريق إخضاع الأرض واستغلال قوتهم الجسمانية المتفوقة حصل الرجال على السلطة بالحيلة لموازنة النفوذ البيولوجى للنساء . وتكمن قوة غزو الرجل للعالم الطبيعى فى الطعام الأكثر والأفضل ، والمأوى المريح أكثر – هذا المنتَجان الجذابان حتى للأمهات الرئيسات . ولكى يحصلن على مؤن أفضل لهن ولذريتهن ، تميل الأمهات الرئيسات إلى أن يدعن أزواجهن يصبحوا جزءًا من الأسرة . وينطوى قبول الرجال بالضرورة على حق الأب فى النفوذ على ذريته وفى الإخلاص الجنسى للأم بحيث يكون بوسع الرجل أن يعرف أن أطفاله هم أطفاله حقا . وحالما يجرى تقديم هذه التنازلات يصبح للقانون الوضعى مبرر وجوده ، ويصبح لدى الرجال نقطة ارتكاز لمناوأة النفوذ الأمومى . إن ما هو صناعى artificial (ars حرفة أو صنعة ، أو facio – يبنى أو ينصب) موجود فى تعارض مع ما هو طبيعى فى لعبة السلطة فى العلاقات البشرية . وفى الأشكال المتطرفة للأبوية ، يجرى اضطهاد النساء ، ويفسح حق الأم المجال بالكامل تقريبا أمام مبدأ السلطة والتعليمات . ويسود التوجه الاجتماعى الطبقى ، والخاضع للقانون والمتحمس للواجب .

وهذان الاتجاهان المتعارضان جزء من الأسطورة المحورية التى تشكل أساس الرواية .

وكما أوضحتُ فى الفصل الثالث فإن أسطورة البحث ونموذج الميلاد الجديد متماثلان فى البناء كما فى الوظيفة . وتبرهن الفصول ١ ، ٢ ، ٣ أن الأمرين ، فى حالة دون كازمورّو ، متضافران ولا ينفصمان . ويمكن أن يقال نفس الشيء بخصوص العديد مما يسمى بقصص أو رحلات بحث الميلاد الجديد . وهى ، فى الحقيقة ، توجهات مختلفة لنفس الأسطورة الأساسية (١٠) . وتميل أسطورة البحث إلى أن يكون لها توجُّه أبوى لأنها تشدد على التنقل ، والسيطرة على القوى الخارجية عن طريق البراعة الجسمانية ، والإنجاز ، وكذلك النبالة أو حق البكورية فى كثير من الأحيان . ويميل نموذج الميلاد الجديد إلى التوجه الأمومى لأنه يشدد على الدورات الطبيعية ، والإثمار العفوى ، والمحافظة على الحياة .

والحقيقة أنه كثيرا ما يجرى احتواء كلا جانبىْ الأسطورة فيما يسمى أحيانا برحلات البحث . وعندما يستنفد البطل قواه الجسمانية ضد عدوه الرهيب ، ويبدو أنه أصبح مهزوما ، ثم يستعيد قواه بمعجزة دون أىّ جهد من جانبه ، فإننا نشهد ظهور المكوِّن الأمومى للأسطورة . ولهذا فإن رحلات البحث كثيرا ما يكون لها « ين » و « يانج » . وفي دون كازمورّو ، حيث لا يكون « البطل » محبوا بالهبات الجسمانية القياسية ، يغدو الـ « ين » جانبا بارزا حقا .

وربما كانت الأمومية الخالصة والأبوية الخالصة تطرُّفيْن مستحيليْن غير قابليْن فى الواقع أبدا للتحقيق فى تاريخ الجنس البشرى . ورغم أن المجتمعات قد تنجذب إلى هذا القطب أو ذاك فإنها تتميز بالاتحاد والتوتر بين هذين النسقين . وعلى كل حال فإننا لسنا معنيين بالصحة التاريخية لأىٍّ من النسقين بقدر ما نحن معنيون بالإمكان النظرى لتطبيق كل منهما كازدواجية لقيم متعارضة .

التعارض والتوليف فى الرواية

فى دون كازمورّو ، يُبدى بنتينيو وكابيتو كلاهما مواقف ، وميولا ، وأفعالا ، تنسجم مع الأيديولوجيتين اللتين جرت مناقشتهما . وفى بداية الأمر يقدمان كلاهما جمعا

صحيًا بينهما . ويتسم بنتينيو بسلبية فجة غير أنه من خلال الانقياد لمغازلة كاپيتو يبدأ فى القيام بدور أكثر فاعلية وفى اكتشاف هويته كرجل . أما كاپيتو فإنها مُناوِرة ومسيطرة غير أنها أيضا عفوية وفى بعض الأحيان مطيعة . على أنه مع تتابع الرواية ، يغدو بنتينيو متطابقا مع القيم الأبوية وتغدو كاپيتو متطابقة مع القيم الأمومية ، إلى حد أنهما يغدوان تجسيدين لنسقىْ القيم ذاتهما .

وتتجلى الصلة بينَ هاتين الشخصيتين ومواقفهما أوضح ما تكون فى الرواية خلال لحظات التعارض . ويظهر مثال جيد من النص فيما يسميه بنتو « مبارزة بالتعبيرات التهكمية » بينه وبين كاپيتو . ويجد بنتينيو وكاپيتو نفسهما فى مواجهة تحدِّى الالتفاف حول نَذْر دونا جلوريا بأن تجعل بنتينيو قسيسا . وعندما تقترح كاپيتو على سبيل التهكم أن يمضى بنتينيو فى طريقه ليصبح قسيسا ، ينشأ هذا الحوار :

« طبعا ، يا كاپيتو ، ستسمعين أول قدّاس لى ، لكن بشرط واحد » .

أجابت : « تفضَّلْ قداستك بالكلام » .

« أتعدين بشىء واحد ؟ » .

« ما هو ؟ » .

« قولى ما إذا كنتِ تعدين » .

« لن أعد دون أن أعرف ما هو » .

« فى الحقيقة هناك شيئان اثنان » ، واصلتُ الكلام ، لأن فكرة أخرى خطرت ببالى .

« اثنان ؟ قلْ لى . ما هما ؟ » .

« الأول هو أن يكون اعترافك لى فقط ، أنا وحدى سأمنحك الكفّارة والغفران . والثانى هو . . . » .

« الأول أعد به » ، قالت كابيتو وهى ترانى أتردّد ، ثم أضافت أنها فى انتظار أن تسمع الثانى .

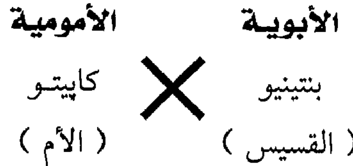
كم كلّفنى أن أنطق به ، وهل كان ينبغى ألاّ يخـرج أبدا من بين شفتىّ ! ماكنتُ سمعتُ ما سـمعتُ ، وما كان تعيّن علىّ أن أكتب هنا شيـئا قد يجد المرء أن من الصعب تصديقه .

« الثانى . . . نعم . . . هو هذا . . . عِدِينى بأن أكون القسّيس الذى يُزَوِّجك » .

« مَنْ يُزَوِّجنى ؟ » قالت مقلّدة وهى ترتعش قليلا .

ثم أرختْ زاويتىْ فـمهـا وهزّت رأسهـا . « لا ، يا بنتـينيو » ،قـالـت . « هذا سيعنى الانتظار وقـتا طويلا . أنت لن تصبح قسّـيسا بين عشيّـة وضحاها . هذا سيـستغـرق عدّة سنين . . . انظرْ ، سـأعدك بشىء آخر : أعِـدُك بأنك ستـقوم بتعميد طفلى الأول » (الفصل ٤٤) .

ويمكن تلخـيص الاستقطـاب بين الشخصـيتين عند هذه النقطـة بالشكل التوضـيحى التالى :



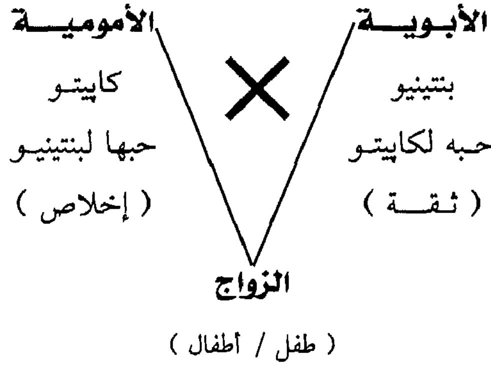
والكلمتان اللتان تم وضع كل منهما بين قـوسين تمثلان ما كان من المفترض أن تكونه كل شخصيـة فيما لو أن نسق القيم الأبوى أو الأمومى قاده أو قـادها بصورة كاملة . كان بنتينيو سـيصبح قسّيـسا داخل كنيسة بطريركيـة (أبوية) . ويشير اسم « الأب » وخطاب الاحترام التهكمى لكابيتو ، « قداستك » ، إلى الطابع الأبوى والسلطوى لمنصب القسّيس . وعن طريق جَعْل كابيتو تَعِد بأن اعترافهـا سيكون له ، يُبيّن بنتينيو أن من شأن وضعه أن

يعطيه الحق فــى إصدار الأحكام حول ســلامة أفعــال الناس وفقاً للقــانون الكنسى . وعن طريق جَعْل كــاپيتو تَعِد بأنهــا ستدعه يؤدى طقــوس زواجها فإنه يُبــيّن أنه يتوقع أن يكون قادرا على إقرار أفعالها وأفعال الآخــرين وأن مثل هذا الإقرار سيكون ضروريا . كما يُبيّن أنه ، عن طريق تولّيه لمركز السلطة ذاك ، سيتنصّل بالضرورة من إمكانية أن يتزوج . ومن ناحية أخرى فــإن كاپيتو ، بوعدها بأن تدع بنتــينيو يُعمّد طفلها الأول ، تُركّز عــلى قيمة أساسية من قــيم النسق الأمومى - إنجاب الذُّرية . كما أنها تُوضح بــصورة جلية إلى حدّ مؤلم أنها ، فى سبيل تحــقيق هذه الغاية ، ستكون مستعدة للتبــرؤ من ارتباطها مع بنتينيو وللبحــث عن رجل آخر لإنجاب الطفــل . ونلاحظ أن بنتينيــو أكثر اهتــمامــاً بالإخلاص الزوجى منه بالخصــوبة حيث أن وعــده يتعلق بطقوس الزواج وليس بــالتعمــيد . وينطوى وعد كاپيتو على تأكيد مناقض . ففى هذه المحادثة تُقَلّل كاپيتو من أهمية الزواج ، بما يتفق مع النزعة الأمومية ، وتشدّد على أهمية ثمرة الزواج (١١) * .

* يؤكد سيلڤيو رابيّو عن حق أن كاپيتو تضفى قيمة عالية على الأمومة . وهو يشخّص موقف بنتينيو بأنه موقف القيم البرچوازية التقليدية ويلاحظ « البقــايا الأبوية » لهــذه القيم . وهو يعزو ، بصــورة ضــمنيــة ، الكثــير من القــيم الأمومية إلى كاپيتو غير أنه يركّز بصــفة عامة على « أنوثتها » المبهمة التــحديد فى الواقع ، والتى يقول إنها تقــاتل للتــحــرر من أغــلال الســيطرة الذكورية وتنتــصــر فى نهــاية المطاف ، مع « انتــصــار المرأة على الرجل ، والأنوثة على الذكورة » . ويقوم « انتصــار » رابيّــو على افــتراض أن كاپيتو خانت زوجــها عن عمــد لكــى تحــقّق غــرائزهــا الأمومية : « لقد انتهت إلى خيانة هذا الرجل . غير أنها لم تقم بحال من الأحوال بخيانة نفسها – أنوثتها ، المخلوقة بروعة من أجل الإنجاب » . غير أنه إذا صح الافتراض المعقول كذلك وفحواه أن كاپيتو ظلت مخلصة لبنتينيو ولم تكن إلا ضحية لغيرته المفرطة فإنه سيبدو أنه لا مجال أبدا لانتصــار . وكمــا ستحــاول هذه الدراسة أن تبين ، يحقق كل من الطرفين بمعنى مّا « انتصــارا » عن طريق تمسُّك كل منهما مهمــا كان الثمن بالمبدأ الخاص به [الأبوى أو الأمومى] ، غير أن الانتصار كلّف كلا الجانبين غاليا جدا وربما أمكن اعتباره أيضــا « هزيمة متبادلة » .

ويتفق چون جليدسون مع الرأى القائل بأن « المبدأ الأبوى [فى أسرة بنتينيو] يظل ســاريًا ، حتى عندما يموت الأب : الواقع أنه عندمــا يموت فــإن نتــائجه تغلو حتى أكثر تدمــيرا ممــا لو كان حــيًا » (انظر الإشــارة رقم ١١ من إشارات الفصل الرابع) .

ولأن الموقف الموضح فى الحوار متعارض فإن الاستقطاب بين الموقفين ملحوظ بسهولة . على أن مواقف وجهود هاتين الشخصيتين توفيقية ، خلال جانب كبير من الرواية ، لأنها تعمل على خلق توليف من الطبيعتين المتناقضتين . وتُقدّم تلك الإمكانية للتوفيق نفسها فى صورة زواج مثمر ومفعم بالثقة .



(طفل / أطفال)

وتتمثل القوة التى تدفع هذه الحركة نحو الحل الوسط فى انجذاب متبادل ، يحثّ كل شخص منهما على تقديم تنازلات . والتنازلات موضحة فى الشكل الوارد أعلاه . ويقتضى الحل الوسط الذى يقدمه بنتينيو الاستغناء عن الاحتياج الأبوى إلى المسئولية المطلقة من جانب شريكته . وما دام من غير العملى أو من غير الشائع فى المجتمع الحديث أن يجعل الرجل زوجته سجينة فإن الزوج لا يمكنه أن يكون واثقا تماما من أن أطفاله هم حقا من صلبه هو . ولهذا فإنه ينبغى أن يثق بزوجته وأن يكون مستعدا لقبول أية علامات إخلاص قد تكون مستعدة لإبدائها دون مطالبة بالإثبات . ومن جانب كابيتو ، يتمثل الحل الوسط الضرورى فى أن تكون مخلصة لرفيق واحد وربما فى أن تخضع للمساءلة عن سلوكها . ولو أن هذا التوليف عمل كما ينبغى لكانت النتيجة الطبيعية عائلة منسجمة بصورة معقولة لها طفل أو أكثر ، من خلالها يُشبع الأب حاجته إلى أن يكون له مجتمع يوجهه وينظمه ، وتشبع الأم حاجتها إلى إنجاب الذرية وإلى النفوذ عليها . ويبدو أن الزيجات ، وكذلك المجتمعات ، التى تميل الزيجة إلى أن تكون صورة مصغرة لها ، تنجح بفضل حلٍّ وسط بين الأبوية والأمومية . ويؤدى غياب هذا الحل الوسط إلى

التراخى والركود من طرف والخضوع والاغتراب من الطرف الآخر . ويتوقف التعايش بين هذين النسقين على التنازلات المتبادلة . ومن الجلى أن مثل هذا التوليف المنسجم لا يمثل المحصلة النهائية فى دون كازمورّو . وسوف تبحث بقية هذا الفصل كيف يتخذ كل من بنتينيو وكابيتو ، رغم حبهما المتبادل ، خطوات تؤكد موقفيهما المتصلّبين كممثليْن لهذين النظامين المتباينيْن .

بنتينيو كربّ أسرة

كثيرا ما يقترن تقدير بنتينيو للقيم الأبوية باهتمام مفرط بذكورته . وفى المجتمع لا يكون هناك بالضرورة ربط بين هذه العناصر ، لكنها قد تميل إلى ذلك . أما فى الرواية فإنها كذلك بكل وضوح . تأمَّلْ ، على سبيل المثال ، غَيْرة بنتينيو من غندور فى الحى يركب ظهر حصان . وإلى جانب التفسير البديهى وهو أن بنتينيو يعتقد أن الغندور يغازل كابيتو ، هناك تفسيران أساسيان لغيرته . ويتمثل أحدهما فى الربط ، اللاواعى ربما ، بين ركوب ظهر الخيل والرجولة . وبهذا الخصوص ، نتذكرّ وصف بنتينيو لتجربته الأولى الفاشلة على ظهر حصان وتوضيحه أنه تعلّم فيما بعد أن يركب ، عن خجل من عجزه أكثر مما عن رغبة فى الركوب . ويُبيّن توضيحه أن هناك من علّقوا عندما بدأ يتعلم بقولهم : « الآن سيهتم حقا بالبنات » (الفصل ٦) ، ربْطا ذهنيا بين ركوب ظهر الخيل والذكورة . غير أن هناك تفسيرا آخر أعمق جذورا يتصل بالقيم الأبوية : الحصان رمز للتنقل ؛ ولهذا فإن قدرة المرء على السيطرة على حصان توحى بالإخلاص لأخلاق السيطرة والتنقل فى الأبوية . وهذا التقدير للتنقل يجد المزيد من التعزيز فى افتتان بنتينيو بالعربات ، كما نرى فى الفصل المعنون « الكاريتّة » . وتوحى حالة الخيل وراكبى ظهور الخيل بطبقات سيكولوچية عديدة متراكبة يمكن تحليلها فى أفعال الشخصيات . ونرى هنا دوافع على مستوى الدور التقليدى للتوقعات : بنتينيو غيور لأن من المفترض فى مجتمعه أن يغار رفاق الفتيات . على أننا نكتشف ، فى الوقت

ذاتـه ، مسـتوى أعـمق للدوافع يتصـل بعـدم أمـانه كرجل . غـير أنه تظـل هناك طبـقة أعمـق ، تقـوم على التوترات العـامة بين الأمومية والأبوية ، وهى تشتـمل على الطبقات الأخرى وتضعـها فى سياق أعرض . ولهـذا فإن تفسيـرات أفعال الشخصـيات من حيث التقاليـد المجتمعيـة أو من حيث الحاجات السيكولوچـية اللاواعية لا تتعـارض مع تفسـير يأخـذ فى اعتباره الأمـومية والأبوية . وعلى العكس فإن هذه البنية العمـيقة الجذور يمكن النظر إليـها عـلى أنها أسـاس للجـوانب الأخرى ، التى هى إلى حـدّ مـا ظواهر ثانوية مصاحبة .

وفى علاقتـه مع كاپيتو ، يُبْدى بنتـينيو الميل إلى إصدار التوجيـهات وإلى التملُّك . وعندما يستثيـر چوزيه دياس غيرة بنتينيو بالإشارة إلى احتمـال أن « شابا متأنقا من الحى » قد يجـرف كاپيـتو بعـيدا ويتزوجها ، يُبْـدى بنتينيو ميله إلى أن ينظر إلى كاپيـتو على أنها ملْك له : « تذكرّتُ عندئذ أن بعـضهم [بعض الشبـان المتأنقين] اعتادوا أن يحـملقوا فى وجه كاپيتو - وكنت أحسّ أننى زوجها إلى حـدّ أنه بدا وكأنهم كانوا يحملقون فى وجهى أنا ، مجـرّد تعبير عن الإعـجاب والحسد » (الفـصل ٦٢) . وتكشف اعترافات بنتـينيو حـول تلهُّفه على أن يكـون له ابن عن الطابع الأبوى الاستحواذى لقيمه ، ذلك أنه يصف « لهفته على طفل ، . . . طفلاً من جسدى أنا » (الفصل ١٠٨) . ولهذا الموقف ، وهو موقف مـشتـرك وتقليدى فى المجـتمع الحـديث ، أُسُسُه فى تـأكيد الأبوية علـى القانون المصطنع . وتميل الملكيات الشـخصية إلى أن تكون غـائبة فى الاتجاه المشاعى للأمـومية . والواقع أن القانون الوضعى الأبوى يخلق مفهوم الملكيـة الشخصية ويشجّع إدراج الكائنات البشرية ضمن هذا المفهوم . وباعتباره محامـياً وزوجا غيوراً فى آن معا ، يرمز بنتينيو إلى انسجام روح التملُّك مع تحيُّز لصالح القانون الوضعى .

ورغم افتقاره إلى الكاريزما الشخـصية ، يرغب بنتينيو فى أن يلعب دور ربّ الأسرة المسيطر والموجّـه . ويُبيّن وصف مراسم زواج كـاپيتو وبنتـينيو كيـف يعطى بنتينيو أهمـية للإشارات إلـى أن الزوجة ينبـغى أن تكون منقادة فى الزواج . وهو يتـذكّر الاسـتشـهاد الكتـابىّ من القديس بطرس ، والذى يُتْلَى فـى الزفاف : « أيتـها النسـاء كُنَّ خاضـعات

لرجـالكن . . . كـذلكم أيها الـرجال كـونوا سـاكنين بحـسب الفطنة مع الإناء النسـائى كالأضعف معـطين إياهن كرامة » (الفصل ١٠١) . ولا تفهم كابيـتو هذه الكلمات فى حينها لأنها باللاتينية ، غير أن بنتينيو يسـتوثق من أنها تعرفها ، ذلك أنه يشرح لها ما قيل فيما بعد . أما حقيقة أنه يعتزم أن يجعل زوجته خاضعة ، وأنها راغبة فى التعاون إلى حدّ معيّن ، فـهى مبيّنة فى الفصل الذى يأمـر بنتينيو فيه كـابيتو بأن تكفّ عن إظهار ذراعـيْها عارييْن على الملأ . وفى ذلـك الفصل ذاته يكشف عن أنه كان قـد أقنعها بعـد إلحاح بأن تكفّ عن الغناء لسوء صوتها فى الغناء (الفصل ١٠٥) .

ويفهم بنتينيو علاقتهما فَهْمًا هيراركيا . فلأنه من مكانة اجتماعية أعلى وكذلك أعلى تعليماً ، يشعر بنتينيو بأن له الحق فى توجيه كابيـتو بشأن أمور متباينة . والواقعة التى يغار فيها من البحر (حيث سرق البحر انتـباهها بعيدا عنه أثناء درس فى الفلك) مثال جيد . ويشيـر الفصل ذاته إلى الهيـراركية الاقـتصادية فى الأسـرة ، حيث يعطى بنتينيـو علاوة لكابيتـو (الفصل ١٠٦) . ونزعة بنتينـيو الاستبـدادية هى على الأقل جزئيا ثمرة حـياته العائليـة ، فرغم أنه لم يتـمتع بميـزة أن يكون له أب يُربيّه إلاّ أن لديه أفكارًا مـحددة عن مكانة أبيه فى الأسرة . وتبـقى أمه وفيّة للغاية لزوجها ، حـتى بعد وفاته بوقت طويل . وهى تلبس ثياب الحداد بقية عمرها وترفض الانتـقال من بيت شارع ماتاكافايوس ، حيث عاشا سنتيْهما الأخيرتيْن معًا . وعلى جدار بيته ، يحتفظ بنتينيو بصورة زيتية لأمه وأبيه . ويُبيّن وصفـه للصورة طريقة فهمـه لدور الأب على أنه استبدادىّ واستحـواذىّ : « إنهما صورتان يمكن اعتبارهما أصليتيْن . تلك الخاصة بأمى ، الممسكة بزهرة فى اتجاه زوجها ، تبدو وكأنها تقول : « كُلّى لك ، يا فارسى المغوار ! » أما تلك الخاصة بأبى ، الذى يطلّ ناظرا إلينا ، فتُدلى بهذا التعليق : « انظروا كم تحبنى هذه الفتاة . . . » . أما واقع أن أباه كان هو القوة المهـيمنة فى الأسرة فيـجرى الإيحاء به عندما يُسَلِّم بنتـينيو بأنه لو أن والده عاش لكان من المحتمل إقنـاع دونا جلـوريا بالعـدول عن نذرها بأن تجـعله قسّيسا ، وكان من الممكن أن يقتفى أثر أبيه فى حياة سياسية (الفصل ٨٠) * .

* أحال المؤلف إلى الفصل ١٣٠ والصحيح هو الوارد أعلاه – المترجم .

كاپيتو كأمّ رئيسة

من جهـة أخرى ، يبدو أن كـاپيتو تربّتْ فى أسـرة يغلب عليهـا الطابع الأمومى . ويبدو أن أمها دونا فورتوناتا ، التى كانت تعتمد فى ذلك الحين على سطوة دونا جلوريا ، هى التى تدير شئون الأسرة . ويجرى إبراز هذه السيطرة فى مناسبتيْن على الأقل : عندما تُقنع المرأتان پادوا بإنفاق نقـود جائزة اليا نصيب التى فاز بهـا فى شراء بيت بدلاً من شراء أشياء أكـثر تبذيراً ، وعندما تُقنعـانه بالعدول عن قتل نفسه عـندما تصل فترة قيـامه بمهام المدير بصفة مؤقتة إلى نهايتها (الفصل ١٦) . وهنا يفسح اهتمام پادوا بالمقام الرفيع والمكانة الاجتماعية المجال للتشديد الأمومى على الحفاظ على حياة الإنسان .

وبينما يميل بنتينيو إلى الاعتماد على رموز السلطة التقليدية فى المساعدة على الإفلات من المعهد الدينى ، تسلك كاپيـتو طريقا مختلفا . ويحلم بنتينيـو حلم يقظة يلجأ فيه إلى دون پدرو الثانى للحصول على الإعفاء من نذر دونا چلوريا . وتبيّن نصيحة كاپيتو لبنتينيو بأن يترك الإمبراطور فى سلام ، وبـأن يعتمد على تدُّخل چوزيه دياس مع دونا جلوريا ، أنها تفـهم أن قوة صنُع القـرار متروكـة للأم وأنها تخـضع للتأثيرات الداخليـة أكثـر منها للضغـوط الهيراركيـة الخارجية (الفـصل ٣١) . وفى الوقت ذاته ، يبدو أن كاپيـتو تدرك الدوافع القوية وراء المبادىء الاستبدادية للشرف والسـيطرة كما يبدو أنها قادرة على تشجيع تلك القيم عندما يكون بالإمكان استخدامها لأغراضـها الخاصة . وتُبْدى كاپيتو هذه القدرة عندما تسعى إلى اسـتثارة رغبة بنتـينيو فى معارضة أمه بـاستفزاز إحساسـه بالرجولة بهذا السؤال : «هل أنت خائف؟» (الفصل ٤٣) .

على أن علاقة كاپيتو بالأموميـة ليست بنفس وضوح علاقة بنتينيو بالأبوية ، ربما لأن وصفها مصبـوغ بالتحيزّ الأبوى لبنتينيو . وعلى سبيل المثال ، يبدو أن بنتـينيو يتهم كاپيتو بأنها متسلّقة اجتماعيا ، مقـدّماً أمثلة من قبيل «حب استطلاعها» ، الأمر الذى يستنتج أنه يُثْبت رغـبتها فى الفـوز برضا أعضاء أسرة سـانتياجو (الفـصل ٣١) ، ورغبتهـا فى نهاية

مبكّرة لشهر عسلهما فى تيچوكا ، الأمر الذى يقول إنه كان مدفوعا بحاجتها إلى استعراض زوجها الجديد أمام العالم (الفصل ١٠٢) . غير أننا ، إذا سلّمنا بأن تقييماته مشبعة بنظرة شخص يفكّر فى إطار هيراركىّ ، يمكننا أن ننظر إلى أفعالها على أنها أدلّة على قيم أمومية . أما تلهّفها على أن تكون مع أفراد طبقة أعلى فقد يدلّ ببساطة على أنها مهتمة بالناس والأشياء بوجه عام . وبالإضافة إلى ذلك فإن رغبتها فى العودة إلى البيت خلال شهر العسل قد تكون مدفوعة حقا باهتمامها بالأقارب ، كما أصرّتْ على أنها كانت كذلك .

وهناك حادثان هامان يوضحان كم تميل كاپيتو إلى قيم الجانب الأمومى للتضادّ . وأحد هذين هو «قسم عند البئر» . ذلك أن بنتينيو ، تحت تهديد أن يجرى إرساله إلى المعهد الدينى ، يقترح قَسَمًا يضمن الالتزام المشترك . وتقبل كاپيتو قَسَم بنتينيو ، غير أنها تقترح عندئذ قَسَمًا معدّلا تعديلا طفيفا من جانبها :

> « هل تُقسمين على شىء ؟ ستُقْسمين على ألاّ تتزوّجى أحدا سواى ؟»
>
> أقسمتْ كاپيتو بلاتردّد ، بل رأيتُ خدّيها يتورّدان من فرط السعادة . أقسمتْ مرتيْن ثم مرة ثالثة .
>
> « حتى إذا تزوجتَ أخرى غيرى ، سأفى بقَسَمى ولن أتزوّج أبدا - فى أىّ وقت من الأوقات» .
>
> « إذا تزوجتُ أخرى غيرك ؟»
>
> « أىّ شىء يمكن أن يحدث ، يا بنتينيو ، ربما وجدتَ فتاة أخرى تميل إليك ، وتقع فى حبّها ، وتتزوّجها . مَنْ أنا بالنسبة لك حتى تتذكرنى فى وقت كهذا ؟»
>
> « لكننى أنا أيضا أقسم ! أنا أقسم ، يا كاپيتو ، أقسم بالرب العظيم أننى لن أتزوّج من غيرك . هل يكفى هذا ؟»

« يجب أن يكفى» ، أجـابتْ . «لا أجـرؤ على أن أطلب أكـثـر . نعم ، أنتَ أقسـمتَ . . . لكن دعْنا نقسـم بطريقة أخـرى . دعنا نقسم أننا سنـتزوج من بعضنا ، مهما يحدث » (الفصل ٤٨) .

ويبدو أن قبـول كابيتو بالقَسَم الأول يتم تقـديمه كعامل مساعـد على القَسَم الثانى . وبحذقها البـالغ («لاأجرؤ على أن أطلب أكثر») تنجح فى اختيار تعـاهُد يناسب أغراضها بصورة أوثق . وطلب بنتينيو منها أن تُقْسِم «على ألاَّ تتزوّجى أحدًا سواى» - يشدّد على صيغـة مانعة ، لكنْ ليس بالضرورة على التزام بـالزواج . وبما ينسجم مع روح الأخلاق الأبوية فإن قيمة الإخلاص هى العليا . أمـا قَسَم كابيتو - «على أننا سنتزوج من بعضنا ، مهما يحدث» - فـإنه لايترك إمكانية للعزوبة . إن قسمهـا يشدّد ، بما يتفق مع نَسَق القيم الأمومى ، على إمكانية الخصوبة .

وهناك حادث آخـر يشيـر إلى التوجُّه الخـاص بكل منهما وهو ذلـك الذى تعبّر فـيه كابيتو عن نفورها من استعمال چوزيه دياس لعبارة «ابن الإنسان» :

تكلّم هذه المرة بأسلوب الكتاب المقـدّس (كان قد تصفّح سفر حـزقيال فى الليلة السـابقة كـما عـلمتُ فى وقت لاحق) ، وظلّ يسـأله ، «كيف الحـال ، يا ابن الإنسـان ؟» «قُلْ لى ، يـا ابن الإنسـان ، أين لُعـبك ؟» «تُريـد حلوى ، يا ابن الإنسان ؟» .

« ما حكاية ابن الإنسان هذه ؟» سألت كابيتو بحدّة .

« هى طريقة الكلام فى الكتاب المقدّس» .

« حسنا ، أنا لا أحبّها» ، ردّتْ .

«أنت على حقّ ، يا كابيتو» ، وافق التابع (الفصل ١١٦) .

ولايجرى تقديم أىّ تفسير صريح لاستياء كابيتو . وإنما يشير الراوى بذلك ضمنا إلى أن العبارة تُزعج كابيتو لأنها تُلفت النظر إلى أبوّة حزقـيال غير الشرعية . وقد يكون ذلك

صحيحا أو لايكون (١٢) . وهناك أيضا مبرّر كاف لاستيائها من تعبير «ابن الإنسان» ضمن سياق النزعة الأمومية . وتعبير «ابن الإنسان» = «ابن الرجل» ملىء بالتداعيات الأبوية لأنه يؤكد الصلة بالأب ويستبعد الأم . وربما كانت كابيتو تمقت هذه العبارة غريزيا لنفس ذلك السبب - فبقدر ما يتعلق الأمر بها فإن حزقيال هو حقا «ابن المرأة» . وسواء أكانت كابيتو خائنة لزوجها أمْ لا فإن أىّ شىء قد يُلْفت النظر إلى صلة الامتلاك بين الأب والابن سيكون مثيراً للاستياء بالنسبة لها إذا كانت تجد هويتها بصورة كافية فى قيم الأمّ الرئيسة .

ومن ناحية الحدث ، تُناصر كابيتو حق الأم بميلها إلى أن تكون غير تقليدية ، ومندفعة ، ومتحررة من القيود . وينسجم وصفها الجسمانى مع هذه السيولة ويعزّز إلى حدّ أبعد ارتباطها بالأمومية . ولاشك فى أن «عينيها اللتين مثل مدّ البحر» هما سمتها الجسمانية المميزة الأقوى سحرا . وصورة الـ ressaca ، بمعنى مدّ البحر ، تُوحى بالدورة القمرية ، الزمن الطبيعى بالمقارنة مع الزمن المصطنع ، وبالمدّ والجزر ، وبمفاهيم أخرى ترتبط تقليديا بالوعى الأمومى (١٣).

فشل التوفيق

تتجسّد العقبات التى تعترض سبيل التوفيق المنشود بين كابيتو وبنتينيو فى دونا جلوريا وإسكوبار . ونَذْر دونا جلوريا للرب بأن تجعل ابنها قسيّسا ، إذا وهبها ابنًا ، هو أوّل تهديد ضدّ الحلّ الوسط . والواقع أن نَذْر النذور ، هذه الممارسة لتأثير مفتعل بحت par excellence ، نُزُوع هام لدى كل من دونا جلوريا وابنها .

ولو أن دونا جلوريا لم تقتنع فى نهاية المطاف بأنها قد وَفَتْ بنَذْرها عن طريق التكفُّل ببديل فربما كان بنتينيو قد صار قسّيسا كاثوليكيا . ولاشك فى أن منصب القسّيس يمثّل مركز سلطة ضمن النظام الأبوى . وعُزُوبة من يحتل هذا المنصب عنصر هام فى هذه الرواية ، ذلك أنه بانفصاله عن الزواج يُوحى باستحالة التوفيق بين الأبوية المتطرفة والأمومية المتطرفة ، أو حتى بطبعة حلٍّ وسط منها . وهكذا فرغم أن دونا جلوريا أمّ

ويمكن أن تسلك سلوكاً «أنثويا» نموذجيا ، فإنه لايمكن اعتبارها نصيرة للأمومية . إنها ، على العكس ، تعزّز الأبوية وتميل إلى التأثير فى بنتينيو فى ذلك الاتجاه ، ليس فقط عن طريق تشجيعه على أن يصير قسّيسا ، بل أيضا ، وهذا أكثر أهمية ، عن طريقه تعليمه تلك القيم من خلال الحدّ الأقصى من الولاء لزوجها المتوفى . وبمجرد تغلُّب كاپيتو وبنتينيو على تهديد المعهد الدينى ومنصب القسّيس ، تصير دونا جلوريا شخصية غير هامة فى الرواية نسبيا . غير أن تأثيرها يبقى مع بنتينيو إلى النهاية حيث يزداد تشبّثاً بقيمه الاستبدادية .

أما تهديد إسكوبار للتوفيق فإنه مُبهم . فإما أنه يصير شريك كاپيتو فى الزنا ويكون أبًا لابنها ، أو أنه لايفعل أكثر من أن يُبْدى إزاء كاپيتو - ويتلقّى منها بدوره - صداقة ومودّة أكثر مما يكون بنتينيو مستعدا لقبوله . وفى كلتا الحالتين فإن إسكوبار يمثل شخصية لا «تتعاطى» الأخلاق الأبوية وتدفع كاپيتو إلى موقفها المتحيّز . ذلك أن وجوده فى الرواية يساعد فى جعل كاپيتو وبنتينيو يؤكدان طبعيْهما غير المستعدّيْن للحلول الوسط . والواقع أن غيْرة بنتينيو ، الناشئة من عدم أمانه ، تُستْثار لأن إسكوبار نجح فى إنجاب طفلة ، بينما لم ينجح هو ، ولأن إسكوبار أقوى جسمانيا وأكثر ميلا إلى إخضاع القوى الطبيعية (١٤)*. وعندما يغرق إسكوبار ، يصطدم بنتينيو مصادفة بالعلامة المؤكدة لشكوكه النشطة أصلا عندما يرى كاپيتو عند جثمان صديقه . وهو يفترض الأسوأ . ويفهم إبداء التعاطف بطريقة أبوية على أنه إبداء لولاء «رأسىّ» من الزوجة للزوج ، رغم أن الاحتمال الأرجح هو أن تعاطف كاپيتو ، سواء أكانت خائنة أم لا ، إنما هو «أفقى» أكثر ، يُثْبت أواصر المحبة كتلك التى تقوم بين الأخت وأخيها . ومن تلك اللحظة فصاعدا ، لم يَعُدْ بوسع بنتينيو أن ينظر إلى الصبى حزقيال دون أن يرى إسكوبار خارجا من القبر .

* على سبيل المثال ، يقول بنتينيو إنه يحسد إسكوبار على قوة ذراعيه . وفى هذه المناسبة ، يدعوه إسكوبار إلى السباحة قائلا : «غداً سيكون البحر تحدّيًا» (الفصل ١١٨) ، غير أن بنتينيو يرفض (انظر الإشارة رقم ١٤ من إشارات الفصل الرابع) .

وتدرك كابيتو شكوك زوجها وبرفضها أن تحاول طمأنته على أن حزقيال ابنه هو ، تتخذ موقفا غير متعاطف عن قصد مع الموقف الأبوى . وأثناء المواجهة الأخيرة بين بنتينيو وكابيتو ، نرى ربّ الأسرة والأم الرئيسة يتخذان وضع القتال ضدّ بعضهما . وهو يعلن اتهامه ويوضح مَنْ هو الأب فى اعتقاده . ومتّخذًا موقفا أشبه بموقف قسّيس ، الأب المسيطر الذى يبدو أن قَدَرَهُ هو أن يكونه ، يطلب منها اعترافاً (١٥)* . غير أن كابيتو ، وكأنما لتنكر سلامة نسق يوجب على المرأة الإخلاص لرجل واحد ، أو حتى تفسيرا لعلاقاتها الجنسية ، لاتقدم كلمة واحدة دفاعاً عن نفسها . وهكذا فإن القوتينْ التوفيقيتين - الثقة من ناحية ، والاستعداد للترحيب بالثقة من الناحية الأخرى - قد جرى التنكّر لهما .

وينفصل بنتينيو عن كابيتو وابنها . وتؤكد مسافة ذلك الانفصال - يبقى الطرفان على جانبىْ المحيط الأطلنطى - عجز نَسَقَىْ القيم عن أن يتم التوفيق بينهما فى هذه الحالة المحددة . أما حزقيال ، الذى كان يمكن أن ينتهى ، لولا ذلك ، إلى أن يمثّل الجمع المنسجم بين القيمتيْن ، فإنه يخسر أمه ويخسر أباه (سواء حرفيا ، عبرْ الموت ، أو بطريقة أخرى) ، أو يموت ، كيتيم منفىّ ، من مرض غريب فى بلاد غريبة .

وفى هذا الصدام المأسوى بين الضدين ، يدافع كل من بنتينيو وكابيتو عن قضيته الخاصة إلى حدّ استبعاد كافة الاعتبارات الأخرى . ويتم التوصل إلى حلّ وسط بين النقيضينْ من خلال زواج بنتينيو وكابيتو ولكنهما يفقدانه فى النهاية . وإذا كان كل من النقيضيْن ينطوى على اعتراف بصحة الآخر ، فلابد أنه ماثل فى الإحساس بالخسارة الذى تؤكد به كل من الشخصيتين أنها على صواب . إنهما يسعيان وراء قضيتيْهما المتباعدتين

* لايرضى بنتينيو إلى أن يتلقى ، وفقا لتصوراته ، اعترافا من هذا القبيل . وهو يقول إنه كاد يستنتج أنه ضحية «وهم كبير» عندما دخل حزقيال إلى الحجرة . وينظر هو وكابيتو كلاهما بصورة لا إرادية إلى صورة إسكوبار الفوتوغرافية على الجدار . وهو يستنتج أن «ارتباكها كان اعترافا خالصا» (الفصل ١٣٩) (انظر الإشارة رقم ١٥ من إشارات الفصل الرابع).

حتى النهاية غير أنهما يعرفان ثمن إصرارهما ويُحسّان به .

والواقع أن الفشل فى تحقيق التوفيق يُحوِّل بنتينيو إلى مُبْغض شكاك للبشر ، إلى «دون كازمورّو» . وفى هذا اللقب المستعمل لبنتينيو ، تُوحى كلمة «دون» Dom فى الحقيقة بالمفارقة فى وضعه . فهذه الكلمة مشتقة من dominus – مالك ، قائد ، سيّد (١٦)* . وهى تستعمل أحيانا لقباً لكبار رجال الدين . وكانت جهود بنتينيو عندما كان شابا موجَّهة نحو تفادى رجال الدين ، غير أنه من خلال إصراره حصل على لقب إكليريكى مستخدم استخداما تهكميا . ورغم أنه قد لايكون أعزب بالمعنى الدقيق إلاّ أنه أعزب بمعنى أنه تبرأ من الزواج . وفضلا عن ذلك ، ينجح بنتينيو في حَمْل لقب «دون» لأنه يصرّ على تأكيد حقه فى الامتلاك والقيادة . غير أنه بفعله هذا ، يفقد كابيتو – عالمه ، نداءه الحقيقى الوحيد ، جوهر الحياة الذى أراد إلى أقصى حدّ أن يمتلكه .

قراءة ميتا - أدبية

والحقيقة أن ثنائية الأمومية والأبوية مماثلة للنظريات المتعارضة بشأن العلاقة بين القُرّاء ، والمؤلفين ، والأعمال الأدبية (١٧) . فمن ناحية ، يمكن النظر إلي العمل الأدبى من وجهة نظر «استبدادية» ، وهذه تُناظر الأبوية . وهى تفترض أن النص مستمد وكذلك دلالاته من المؤلف ، فهو الذى يبنيه ويوجّهه (ويُعيدنا هذا إلى اللفظة اللاتينية facere [يفعل ، يصنع] ، وهى نفس الجذر الذى لاحظناه للفظة «artifice» [براعة ، مهارة]) . ويفهم القرّاء «الأبويّون» إنتاج عمل أدبى على أنه صنعة ، تحتاج إلى قوة ، ومثابرة ، ومهارة ، وذكاء – حرفيا «كعمل» . وهكذا فإن أية دلالات يتضمنها العمل الأدبى موجودة فيه بقصد المؤلف وبراعته . ولهذا فإن القراءة التفسيرية هى محاولة لحدْس الخطة الكبرى للمؤلف والوسائل التى حقق بها تلك الخطة .

* تشير هيلين كالدويل إلى هذا البُعد الاشتقاقى فى الاسم غير أنها تنظر إليه على أنه إشارة إلى ما عند بنتينيو من «إيمان بعلاقة خاصة مع الرب» ، وليس على أنه علامة على طبيعة استبدادية عامة (انظر الإشارة رقم ١٦ من إشارات الفصل الرابع) .

وعلى مدى السنوات العديدة السابقةنشأت حركات نقدية سعْياً وراء دَحْض هذا التوجُّه «الاستبدادى» ، ولإثبات «المغالطة المتعمدة» التى ينطوى عليها ذلك ، ولاقتراح نظريات بديلة عن مكانة النصّ . وقد انتهت هذه الجهود إلى وجهات نظر عديدة ترتبط بها ، وهى تماثل ، أو حتى تنشأ من ، نزعة أمومية . وبدلا من النظر إلى مؤلف عمل أدبى على أنه الأب المسيطر ، يميل القرّاء «الأموميون» إلى فَهْم المؤلف على أنه نموذج أُمّ mother - figure ، أمّ ملقَّحة بالتقاليد الأدبية ، والأعراف الاجتماعية ، وبمجموعة عشوائية من «الكروموسومات» اللغوية ، وهى بعد فترة ملائمة من الحمل تحقق ثمار مخاضها . فالمؤلف ، فى جوهره ، يَلدِ (يُنجب) . والعمل الأدبى ليس نتاج الصنعة الفردية بقدر ما هو نتاج الثقافة بكل أبعادها . فهو ينتمى إذن إلى المجتمع أكثر مما ينتمى إلى المؤلف .

وتكشف رواية دون كازمورّو عن الصراع بين الأبوية والأمومية الأمر الذى يشكلّ الأساس للكثير من التوترات الاجتماعية والفردية . وفى الوقت ذاته ، تُوحى الرواية بصراع مماثل بين الأنماط المتعارضة من القراءة . وهى تفعل هذا عن طريق لعب مجازىّ معقد يشمل السلطة النّصّية ، والتأليف ، والأبوة .

وفى الفصل الأول من الرواية ، يشرح بنتو السبب وراء حقيقة أن عنوان العمل ليس عنوانه فى الواقع . فقد كان «دون كازمورّو» لقباً منحه إياه قارىء شِعْر شاب كان مسافرا بجانبه عبر المدينة ذات يوم . ويقول بنتو :

> . . . لم أجد عنوانا أفضل لقصتى ؛ وإذا لم يظهر عنوان أفضل فليبق هذا العنوان كما هو ! سيعرف شاعرى الذى التقيتُ به فى القطار أننى لا أحمل له ضغينة . وسيكون قادرا ، بقليل من الجهد ، مادام العنوان عنوانه ، على أن يقرّر أن هذا الكتاب كتابه . هناك كُتُب لاتدين بأكثر من ذلك لمؤلفيها ؛ بعضها وليس كثير منها (الفصل ١) .

وهنا يلعب الراوى بالفكـرة المتناقضـة ظاهريا والمتمـثلة فى أن المؤلفين قـد لايكونون مـؤلِّفى أعمالهـم . ذلك أن بعض الأعمال ، مثل العمل الذى يكتـبه بنتو فيما يُفترض ، ١ -لها عناوين من مـصادر أخرى غير أنـها من إنتاج مؤلفـيها بالكامل فيـما عدا ذلك . وهناك أعمال أخرى ٢ - قد تكون لها عناوين قام بتقديمها مـؤلفوها غير أنه يمكن نسبتها فيما عدا ذلك إلى مؤلفين آخرين . ويظل من الممكن ، كما يقول ، أن تكون هناك أعمال غيرها ٣ - لاتكون عناوينها ولايكون تأليفها لمؤلفيها المفترضين .

ويبدو أن بنتو يشيـر هنا إشارة غير مباشرة إلى مسألة الأبوة التـى سيطرحها ويحاول إقامة الدليل عليهـا طوال مجرى الرواية . وأساس اللغة المجازية المستخـدمة هنا يتمثل فى ثنائية بـين التأليف والأبوة . وهكذا فـإن بنتو يلفت الأنظار منذ البـداية ذاتها إلى مـسألة «تأليف» حزقيال ، حتى قـبل أن تدخل أُمّ الطفل فى المشهد . ويتمثل زَعْم الراوى فى أن الحالتين ٢ ، ٣ فى الفقـرة السابقة تنطبقان عـلى حزقيال . فالطفل كـتاب بعنوان شخص ومن تأليف شخص آخر ، بمعنى أنه يحمل اسم سانتياجـو ولكنه ، فيما يعتقد بنتو ، ابن إسكوبار . وبمعنىً آخر ، ليس لحـزقيال اسم ولاتأليف مؤلفـه المزعوم ، حيث أنه تمت تسميته على اسم إسكوبار (الفصل ١٠٨) .

غيـر أنه ، على العكس من هدف الراوى ،يبـدو أن الحالة الأولى أيضـا تنطبق على حزقـيال ، فهو يمكـن أن يحمل اسم رجل آخر غـير أنه قد يكون مع ذلك ابن بنتـينيو . وتماما كمـا أن الكتاب الذى يؤلفه بنتـو يحمل عنوان رجل آخر لكنه مع ذلك كتـاب بنتو (ويمكن أن نتغـاضى عن فكرة أنه على مسـتوى آخر كـتاب ما شـادو فى الواقع) ، فهناك تفسير للرواية يتمثل فى أن حزقيال ، رغم أنه مُسَمى باسم شخص آخر ويوصف حتى بأنه ابن شخص آخر ، هو فى الواقع ابن الرجل المتزوّج من أمه . ويقصد الراوى بكل وضوح أن يُبّين أنه تعرض للخيانة - أن الطفل ليس ابنه - غير أن السَّرْد رغـم قصده يتناقض ، بتفسير بذاته ، مع نفسه ويوحى بالعكس . وبهذا الصدد ، وفى تناقض مباشر مع استعارة بنتـو التى تُوازن بين المؤلفين والآباء ، فإن كـتاب بـنتو ليس فى الواقع كـتاب بنتـو على الإطلاق . فهذا الكتاب يقول شيئا لـم يقصد منه بنتو أن يقوله أبدا .

والحقيقة أن رواية دون كـازمورّو بمؤلفها المزيف بضمير المتكلم وبقصتـها المبهمة التى تتضـمن مسألة الإخـلاص ، والخيانة ، والنسـبة إلى الأب ، قـد خلقت لنفسهـا المجال المجازى المثـالى لاستكشاف العلاقـة بين المؤلفين ، والأعمال الأدبيـة ، والقرّاء . وتطرح الرواية مسألة ما إذا كان بالإمكان قراءة نية المؤلف أو ما إذا كانت اعتبارات النية فى صميم الموضوع . وتتضـمن هذه المسألة فى ثناياها مشكلة ما إذا كـان يمكن للعمل الأدبى ،حالما تتم كتابته ، أن «ينتمى» حقا لمؤلفها أبدا . والواقع أن ثيمة فخر المؤلف بإبداعه ، ونزوعه إلي تملُّك ذلك الإبداع ، ثيمـة هامة فى الرواية . غـير أنه يتلازم مع ذلك واقع أن ثيـمة استـيلاء القـارىء على العمل الأدبى لمؤلف آخـر هامة أيضـا . وربما كانت هذه الأخـيرة الهدف الرئيـسى وراء تضمين قصيـدة مديح القدّيسـة مونيكا فى السَّرْد . فقـد ظلّ زميل دراسة لبنتينيو من المعـهد الدينى يوزّع على أصدقائه على مدى سنوات نُسخًا من كُـتَيِّبه . وعند لقائه ببنتينـيو بعد عدة سنوات ، يسأله : «هل احـتفظت بمديحى؟» (الفصل٥٤) . ويتلقّى بنتينيو نسخة ويستمتع بقراءتها بشدة ؛ غير أن الاستمتاع لا يأتى من المديح المقصود لصديقه بقدر ما يأتى من ذكريات الطفولة التى تنعشها القصيدة لدى بنتينيو فيما كان يقرأها . والراوى صريح فيمـا يتعلق باستيلائه على الكتاب ، قـائلا إنه وضع فى المديح الكثير من الأشياء من عنـده (الفصل ٦٠) . ويعمّم بنتو : «الحـقيقة أن كل شىء يمكن العـثور عليه خارج كـتاب به فـجوات ، أيها القـارىء النبيل . هذه هى الطريقـة التى أملأبهـا ثغرات الآخرين ؛ بنفس الطريقة يمكنك أن تملأ ثغراتى» (الفصل ٥٩) .

وعملية الالتفاف هذه حول الأهداف المفترضة للكاتب ، وملء الفجوات واستخلاص الرسالة التى يخـرج بها القارىء ، تقريبـا خلف ظهر المؤلف أو فوق جثـمانه الميت ، هو بالضبط ما يكون قارىء رواية دون كازمورّو حريا بأن يفعله بالسَّرْد الذى يقدمه سانتياجو . وبالقراءة بهذه الطريقة فإننا نضع أنفـسنا فى موقف مماثل لموقف الأم الرئيسة . فنحن ننكر بصفـة جوهرية حق امـتلاك المؤلف على النص ونطالب به بدلاً من ذلك ملـكية لجمـهور القراء ، يستخدمها كل قارىء منهم كما يتراءى له .

غير أن القراءة الأمومية ، مثل نـظيرتها الأبوية ، لها مزالقها . وعلى حين أن النظرة الأخيرة تُولّد الجمود وضيق الأفق فإن الأولى تُولّد نوعا من الرقة العقلية . وإذا جرى مَنْح

القارىء الحرية الكاملة فإن المعايير تختفى إذن . ونصـير مجبرين على قبول أية قراءة على أنها صحيحـة . ولكن كَمْ منّا سيذهبون بعيدا إلى حدّ القبول ، مثـلا ، بقراءة يكون فيها چوزيه دياس أباً لحزقيال ؟

وليس من السهل اتخاذ مـوقف لا استبدادى تمامًا كقـارىء لرواية دون كازمورّو دون الوقوع فى تفسـيرات لا أسـاس لها بصورة مماثلة . ونحن نجـد «السلطة» فى الرواية لكل طرف من طرفى هذه الثنائية . ويقدّم لنا الراوى أدلّته على افتراض أن كـاپيتو مذنبة ، غير أن الراوى ذاته (أو ربما المؤلف الحقيقى) يقـدّم لنا أدلة تؤيد براءتها أيضا . وإذا اتفقنا مع اتهام الراوى فإنـنا نقبل نواياه . وإذا قبلنا التفـسير المضاد فـإننا نختلف مع نواياه ، أليس كذلك ؟ لا ، فى الحقيـقة ، لأنه حتى فى هذه الحالة فإننا ننقاد لنواياه ، باتبـاع توجيهاته الخاصة بأن «تملأ ثغـراتى» . والحقيقة أن رواية «دون كازمـورّو» تضع القارىء فى موقف ينطوى على مفارقة . والواقع أن الرواية تُجبر القارىء على إعلان حريته .

وتُقدّم رائعة ما شادو عـبْر شخصيتيْ كاپيتو وبنتـينيو توتُّرًا بين الأمومية والأبوية مع إمكانية حلّ وسط فى زواجهما . وبصورة مماثلة ، وعلى مستوًى ميتا - أدبى -metaliter ary ، يبدو أن الرواية تدعو إلى توفيقٍ عبرْ حلّ وسط - إلى زواج بين نظرة تتمحور حول المؤلف ونظرة أخرى تتـمحور حول القـارىء ، داعياً كلّ طرف منهمـا إلى تقديم تنازلات إلى الطرف الآخر .

الفصل الخامس

رحلة عبر عينين مثل مدّ البحر

تتضمن الصيغة الأساسيـة لأسطورة البحث ، بمراحلها المتمثلة فى الخروج ، والعبور ، والعودة ، رحلة شاقة من نوع ما . ولهذا يمكن اعتـبار التنقُّل جانبا من جوانب تلك القوة التى تمثّل سمـة جوهرية من سمـات بطل النموذج الأصلى . وكلمـا عظُمتْ قدرة البطل على أن يحقق خـروجاً من موطنه الأصلى ، ويتخطى العـقبات ،ويعبـر الحدود ، ويعود إلى وطنه من جديد ، عظُمتْ بطولته وعـظُم طابعه الأسطورى (١) . وبالمعنى الحرفى ، يُعَدّ بنتينيو نقيض البطل الأسطورى . وبدلا من أن يكون ديناميكيـا (نشطا فعّالا) جسمانيا نجده ستاتيكيـا (راكدا خاملا) . ولايلقى أىّ سفر يقوم بـه سوى أقلّ اهتمام فى الرواية . ومن الجلى أن بنتينيـو يدرس القانون فى سان باولو ، غيـر أنه لايكاد يكون هناك أىّ ذكْر لأى سفر يتـعلق بذلك ، ويجرى تلخيص الفترة الجـامعية التى استـغرقت خمس سنوات بكاملها فى جـملتين اثنتين لاغير (الفصل ٩٨) . ونحن نعلم أنه يـسافر إلى أوروبا ثلاث مرات على الأقل -مرة لـيترك كابيتـو فى سويسرا ، ومرتين «لخداع الـرأى العام» (الفصل ١٤١) . غيـر أن هذه رحلات خاطفـة للقيام بمهـام بالذات ولا أهمية لهـا تقريبا بالنسـبة لسانتياجو وحتى أقل من ذلك بالنسبة للحبكة . ولاشك فى أنه لاشىء يربطها برحلة بحث.

ولكنْ إذا كان بنتينيو ، بـالمعنى الحرفى ، كاريوكا carioca (ريو دى جانيرووى = أحد أبناء مـدينة ريودى جانيرو) دائم الاسـتقرار فـإنه بالمعنى المجازى رحـالة عظيم جدير بالتشبيه بأبطال تراث رحلات البحث . وعن طريق الاستعارة يجرى تحويل أو تحوير رحلة بنتينيـو التى تغلب عليها التـجريبيـة عن النموذج العينىّ لأسطورة البـحث . وبسبب هذا

التحـويل ، يمكن أن تعيش الشخصـية الرئيسـة للرواية حياة برجوازية فى إطـار حضرى واقعى وأن تحـتفظ فى الوقت نفسه ببـقايا لبطل فى عالم خـارق للطبيعة ، يحـارب ضد القوى المطلقـة . وهكذا تسمح الوسيلة البلاغـية المتمثلة فى الاسـتعارة بالحضـور المشترك للأسطورة والحداثة فى الرواية .

البحث والرحلة البحرية المجازية

ونظرا لوجود إمكانيات لرحلـة على البر ، أو فى البحر ، أو عبر الفـضاء الجوى ، فليس من المدهش أن يختار ماشادو أسيس الماء كوسيلة يستخدمها لأسفار بنتينيو المجازية . وكما سأحـاول أن أبيّن فيما بعد فإن الرواية تستجـيب لتراث أدبى ، وداخل العالم الناطق بالبرتغالية تُعَدّ رحلة البحر على وجه الخصوص ثيمة قوية ودائمة .

وتُقيم تعبيرات مجازية عديدة توازياً بين حيـاة بنتينيو ورحلة بحرية . وخلال مناقشته مع مغنّى التينور العجـوز ، ماركولينى ، حول نظريته القائلة بأن الحـياة أوبرا ، يقول بنتو إن الحياة يمكن كـذلك أن تكون «رحلة فى البحر أو معـركة» (الفصل٩) . ويصف الراوى مسـاومته مع الرب على الحـصول على إعفـاء من نذر أمه ويقـول إن الرهان إنما هو حول «خلاص أوتحطّم سفينة وجودى بأسره »(الفـصل ٢٠) . وهو يشير إلى أمنيات الحياة على أنها «جزيرة الأحلام» (الفصل ٦٤) ، بما يتضمن ضرورة رحلة بحـرية لتحقيقها . ويقارن بين المطهر والجحيم ويصف الأخير بأنه «تحطُّم سفينة أبدىّ» (الفصل ١١٤) .

ومن الجلى أن سانتياجو يستخدم استعارات كثيرة للإشارة إلى الحياة ، أو القدر ، أو الكون .. فالحـياة أوبرا ، وحرب ، ودراما ، وبيت ، وطقس دينى ، ويانصـيب ، وحتى قَرْض . لكنْ إذا حكمنا بقوة التكرار وحـدها فإنه سيبدو أن الاستعـارة السائدة للحياة هى الرحلة البحـرية . ويجرى تعريف حـياة بنتو استـعاريا بصورة مـتواصلة بتلك التعبـيرات الأسطورية والبطولية .

ولايمثّل تفاعله مع كابيتو بحال من الأحوال جزءاً تافهاً من تلك الحياة . وعلى العكس فإن تلك العلاقة هي الحياة . ومن الأهمية بمكان أن ندرك أن الراوى يعطى هذه الصلة البُعْد الاستعارى لرحلة بحرية . وهو يسرد وقائع قبلته الأولى التى لاتُنسى مع كابيتو بالتعابير الخاصة باستكشاف بحرىّ ، معترفاً بأن «كولومبوس لم يشعر بفخر أكبر عندما اكتشف أمريكا» (الفصل ٣٤) . وهو يصف العهد الذى قطعاه ، هو وكابيتو ، على الزواج بأنه ميناء آمن كان عليهما اللجوء إليه قبل ذلك بكثير . وهو يبرّر تأخُّرهما بالقول إن «القلوب لايتمّ عبورها مثل البحار الأخرى فى هذا العالم»(الفصل ٤٩) . وهو يصوّر فترات المتاعب الزوجية على أنها عواصف بحرية ويصف لحظات الصلح بأنها تغيرات فى الطقس حيث «كانت السماء تصفو ، والشمس تشرق ، والبحر يهدأ ، وكنّا نبسط أشرعتنا من جديد ، وكانت تحملنا إلى أجمل جُزُر وسواحل الكون» (الفصل ١٣٢) . ويروى أحداث المرحلة المضطربة في زواجهما قبل فراقهما مباشرة فيقول إنهما تعرّضا لـ«عواصف . . . مستمرة ومفزعة» (الفصل ١٣٢) ، ويُسَمِّى فكرة خيانة كابيتو «تلك الأرض الشريرة للحقيقة» (الفصل ١٣٢) . وأخيرا ، عندما يصل الراوى إلى ذلك الجانب الأشدّ مرارة من قصته ، فإنه يعترف قائلا : «أروى هذا الجانب من حياتى كما يتذكّر بحّار عجوز غرق سفينته» (الفصل ١٣٢) .

وتقوم بعض هذه الاستعارات بتعريف بنتينيو وكابيتيو باعتبارهما رفيقىْ سفر ، يواجهان معًا أخطار عالم بحرىّ مُعاد . غير أن الاستعارة الهامة الخاصة «بعينىْ» كابيتو اللتين «مثل مدّ البحر» تُحدّد طبيعة تلك العلاقة بطريقة مختلفة تماما :

> عينان مثل مدّ البحر ؟ نعم ، مثل مدّ البحر . هذا ماكانتاه . كان فيهما سائل ما خفىّ ويشعّ قوةً جاذبا كل شىء إلى داخلهما ، كموجة تنحسر عن الشاطىء عندما يكون التيار ثقيلا تحت سطح الماء . ولكى لايجرفنى المدّ تعلّقتْ عيناى بأجزاء أخرى مجاورة ، بأذنيْها ، بذراعيْها ، بشعرها الذى انسدل على كتفيْها ؛ لكنْ حالما بحثتُ عن إنسانىْ عينيها مرة أخرى ، أخذتْ الموجة الآتية منهما تتّسع ، فاغرةً فاها ، مظلمة ، مهدّدة بأن تبتلعنى ، بأن تسحبنى ، بأن تجرّنى إلى داخلها (الفصل ٣٢) .

وكاپيتو هنا هي المحيط المعادى ذاته ، مهـدّدا بأن «يبتلع» و «يسحب» و «يجرّ» بنتينيو . ووفقا لهذا المجاز الهـام فإنها ليست المُعينة المتعاطفة فى بحث البـطل بقدر ما هى التحدّى الملغز والشاق أمام البحث ذاته . ومثل مدّ البحر فإنها تمارس جذبًا قويا وتثير رغبة صديقها فى أن يقترب ويستحـوذ . غير أنها فى الوقت نفسه تهدّد بالتدمير ، فـتحثّه على التراجع إلى مسافة أكثر أمناً . وردّ الفعل المتردد بين الاقـتراب والتراجع ، بما ينسجم معه من عزم وإحباط لدى بنتينيـو يمثّل نموذجاً موحيا . وكما رأينا فى الفـصل الثالث ، يجرى الإيحاء بهذا التـذبذب عن طريق معنًى آخـر لكلمة ressaca - أىْ مدّ البحـر . واستعـارة «مدّ البحر» ترسّخ كاپيتو باعتبارها الوسيط أو العـامل الإضافى للصعود والهبوط النفسى لبنتينيو . ذلك أنه يغرق ويـندفع صاعدا ، بصـورة متواصـلة ، على طول موجة نشطـة متدفـقة ، تتجسّد ماديا فى كاپيتو .

كاپيتو ونموذج «أنيما» Anima*

مثل هذا التصوير لشخصية كاپيتو يضعها مباشرة ضمن تراث سَرْدىّ يشمل الأدب ، والفولكلور ، والأسطورة . وهى تنتمى إلى نمط بالذات ، كثيـرا ما يُسمَّى «نموذج أنيما » anima figure وفقا لمصطلحات ك. ج. يونج C.G.Jung . ولأن مفهوم يونج عن «أنيما» anima لاصلة له تقريبا بدراسة الأدب فى حد ذاته per se فإننا سنتغاضى عن يونج عالم النفس psychologist ونبـحث يونج دارس الأنماط والرمـوز فى الأدب typologist ، الذى كثيرا ما عمل مثل فرويد كنوع من مـفهرس النصوص (بما فى ذلك الحكايات الشعبية ، والأدب ، والأساطير ، والأحـلام ، والفانتازيات) ، فيقوم بفـرز الموتيفات والأنماط التى يتضح أنها ملائمة كأدلة فى النظريات السيكولوجية . ويقول يونج إن هناك تنوُّعا كبيرا فى شخصيات «أنيما» anima characters ، بما فى ذلك الأنماط المتعاطفة والمعادية ، البريئة والشيطانية ، على حدّ سواء . غير أنه ، فى سـياق حديثه عن مجازات الماء فى القصص الخيالية ، يقوم بفرز نموذج أصلى سردىّ نوعىّ :

* «أنيما» anima هى النفس الداخلية العميقة للفرد ، وتعكس مُثُل النموذج الأصلى للسلوك ، وتقابل «پيرسونا» persona وهى الواجهة الاجتماعية التى يصطنعها الفرد لتصوير دوره فى الحياة أمام العالم ، وذلك فى السيكولوچيا التحليلية عند كارل جوستاف يونج - المترجم .

كلّ مَنْ يُنعم النظر فى الماء يرى صورته هو ، غيـر أنه سرعان ما تلوح من ورائه فجأة كـائنات حية ؛ الأسـماك ، التى يفترض أنهـا كائنات غير مُـؤْذية تُقيم فى أعماق المياه - غـير مُؤْذية ، لو لم تكن البحيرة مسكونة . إنهـا كائنات مائية من نوع خاص . وفى بعض الأحيان تقع فى شبكة الصياد نيكْسى nixie (أنثى nix وهو كائن مائى أسطورى جرمانى - المترجم) ، وهى أنثى ، سمكة نصف إنسان . والنيكسيات كائنات ساحرة :

جذبتْه بالنصف ،

وغاص بالنصف

ولم يره أحد بعد ذلك أبدا .

بل إن نيكسى نسخة أكثـر غريزية من الكائن الأنثوى السحرى الذي أسمـيه أنيما anima . كمـا يمكنها أن تكون سيـرينة (جنّية البـحر) ، أو ميلو سـينا (عروس البحر) ، أو حورية الغابة ، أو آلهـة الحسن ، أو ابنة إرلكنج ، أو لاميا lamia (مصّـاص دماء له رأس امرأة وجسـم أفعى - المترجم) أو ساكـيابس أو ساكـيابا succubus (شيطانة تجامع الرجال أثناء نومـهم - المترجم) تُغْوى الشبان وتمتص منهم الحياة (٢) .

وكما يشير يونج ، هناك تنويعات عديدة لهذا النمط السردى . غير أنه يبدو أن هناك بعض السمات الجوهرية التى تنتـمى إليها جميعا . فهى تتسم بإغـراءات جبارة ويبدو أنها تُقْنع الساعين وراءها بأنه يمكن الإمساك بها واحتضانهـا مهما بدا سلوكها مراوغا فى بعض الأحيان . لكنهـا متغيرة بصـورة خطرة . فعندما يكون الذكر الذى يفيض حـيوية ونشاطا قريبا من نقطة الحصول على جائزته يكتشف (غالبـا بعد فوات الأوان) أن هناك شيئا مفزعا ومدمرا فى قوتها السحرية . ويكون ردّ فعله هو التـراجع المباشر ؛ فهو يحاول ، عبثا فى أكثر الأحيان ، أن يعود إلى مسافـة بعيدة آمنة . وقد لفت قليل من النقاد الأنظار من قبل إلى العلاقة بين كاپيتـو ومختلف النماذج الأصلية أو الأساطير البحـرية (٣) . والحقيقة أن التشابه بين كـاپيتو ونموذج السيـرينة (جنّية البحر) كمـا ناقشه يونج ، بارتباطهـا بالبحر ، وجاذبيتها السحرية ، وقدرتها الكامنة المدمرة ، لافت للنظر بوجه خاص .

والتوازى الاستعارى بين عينىْ كابيتو ومدّ البحر طريقة اقتصادية لتحويل كابيتو إلى نوع من النيكسى ، على حين يجرى تفادى ضرورة الدخول فى خطاب فانتازى بمعنى الكلمة . إنه يسمح بخلق الأسطورة بطريقة محوَّرة داخل الإطار الواقعى لريودى جانيرو . وتبدو السمات الجوهرية للأنيما الساحرة ماثلة فى المقطع الذى سبق الاستشهادبه . إن عينىْ كابيتو «سائل ما خفىّ ويشعّ قوة» . وهما ، مثل مدّ البحر تملكان قوة جبارة «تجذب كل شىء إلى داخلهما» . ويُجبر إدراك خطرهما الملغز بنتينيو على أن يتعلّق مستميتاً بملامح مجاورة - بأذنيْها ، وذراعيْها ، وشعرها - لكى يتجنب أن «يجرفه» المدّ . وكابيتو بالنسبة له جذابة بصورة لايمكن تفاديها ، ولكنها مع ذلك مفزعة بطريقة ما .

وعندما يتفاعل كل من كابيتو وبنتينيو مع مضىّ الوقت ، وعندما يصاب بنتينيو بخيبة الأمل بصورة متزايدة لعدم كونه قادرا على الاستحواذ على محبوبته بالكامل كما يحتاج إلى أن يفعل ، يشدد الراوى على الجانب المفزع لهذا النمط فى رسمه للشخصية . واستعارة عينىْ كابيتو اللتين مثل مدّ البحر ، وهما تبكيان على جثمان إسكوبار الغريق ، تُظْهر الرعب والدمار : «كانت هناك لحظة تفرّستْ فيها عينا كابيتو فى الميّت تماما كما فعلتْ عينا الأرملة ، وإنْ بدون بكائها أو أىّ كلمات مصاحبة ، لكنهما كانتا كبيرتيْن وواسعتيْن مثل موجة تعلو وتهبط فى البحر من ورائها ، وكأنها هى أيضا أرادت أن تبتلع السابح فى ذلك الصباح» (الفصل١٢٣) . وبمزج مرهف للاستعارات يبدو أن هذه الواقعة تصل إلى الذروة بقوة إيحاء القدرة المدمرة لكابيتو وقوة جاذبيتها الهائلة . وتشبيه عينيها المفتوحتين على اتساعهما «بموجة تعلو وتهبط فى البحر من ورائها ، وكأنها هى أيضا أرادت أن تبتلع السابح فى ذلك الصباح» ، هو مفتاح فَهْم هذا الإيحاء المجازى . لقد غرق إسكوبار فى أمواج مدّ البحر . وهكذا فإن طبع صورة مدّ البحر القاتل ذاك فوق صورة عينى كابيتو اللتين مثل مدّ البحر يُوحى بصورة رائعة بتلك القوة الكامنة الماحقة . ويجرى طبع صُوَر مختلف أفعال «الابتلاع» فوق بعضها . وخلال جلسة تضفير شعر

كابيتو ، جـرى ابتلاع بنتينيو ، أو جرى ذلك تقريبا ، فى عـينىْ كابيتو . ولاشك فى أن هذا الاستسلام ينطوى على إيحاء جنسىّ(٤)* . وعندما يلاحظ بنتينيو زوجته عند جثمان إسكوبار فـإنه يربط الغرق المشئـوم لإسكوبار بقوة جـاذبية كـابيتو ، بما فـى ذلك الجانب الجنسى . وهى تصـبح فى هذه اللحظة الحاسـمة ليس فـقط خطرة بصورة مـبهـمة ، بل مدمرة بصورة صارخة - ليس فقط مُغْوية ، بل خائنة بقسوة وبلا تمييز .

وهناك وصف متكرر آخر لعينىْ كابيتـو يصلح إلى مدى أبعد ، رغم افتقاره إلى قوة إيحاء مجاز المحيط ، لتأكيـد التماثل بين كابيتو ونموذج النيكْسى . ويعلّق چوزيه دياس : «هل لاحظت قطّ عينيـها تلكما ؟ عـينا غجرِية - منحـرفتان وخـبيثتـان» (الفصل ٢٥) . ولاشك فى أن هذا الوصف يوحى بالمراوغة وحـتى بعدم الأمانة . ذلك أن المرأة الغـجرية كنمط أضفى عليها القدم جلالا ، ومطبوعة بطابع الغموض ، وتملك القدرة على استخدام حيل بارعة ومقنعة تجذب بها الأشخاص غير المرتابين لكى تسرقهم .

وإذا مضينا أبعد من الوصف الجسمانـى وإلى داخل عالم الأفعال ، نرى أن كابيتو ، من خلال سلسلة من الأفعال المعاكسة التى تُسبِّب لبنتـينيو سخطاً مستمرا ، تخلق ردّ فعل من الجذب والهـروب المتناوبيْن . وهناك مثـال مثيـر هو قيام كـابيتو بفكّ تضـفير بنتـينيو لشعرها لكى تُخفى عن أمـها أثر تلك القبلة الأولى . ويرتدى تضفير شعر كـابيتو مغزى عاطفيا للغاية وحتى مقدسا تقريبا بالنسبة لبنتينيو . وكما ذكرنا فى الفصلين الثانى والثالث فإنها مسألة عيد غطاس يُلْغَى فيه الزمن . بل يُعلَّق مغزى أكبر على الجلسة بعد القبلة التى تتوّجها . غيـر أن ردّ الفعل المتشيطن من جانب كابيتو عندما تدخل أمـها الحجرة متناقض مباشرة مع الافتتان إلى حدّ العبادة من جانب بنتينيو :

> «ماما ، انظرى مـاذا فعل هذا السيد الحلاّق بشـعرى ؛ طلب أن يكمل تمشيطه ، وهذه هى النتيجة . انظرى إلى الضفيرتيْن!»

* وفقا للينياريس فيليو Linhares Filho ، يُعَدّ هذا البُعد الجنسى هو المعنى الجوهرى للاستعارة والرواية . وأنا أتفق مع نتائج بحثه ولكن ليس لاستبعاد مستويات أخرى للمعنى كما يطلب فيما يبدو (انظر الإشارة رقم ٤ من إشارات الفصل الخامس) .

> «مالهما ؟ » أجابت أمها بلُطْف . «شعرك يبدو على ما يرام ، لا أحد سيخمّن أنه من صُنْع شخص لم يمشط شعراً من قبل أبدا » .
>
> «ماذا ، ماما ؟ هذا ؟ » احتجّتْ كاپيتو وهى تحلّ الضفيرتيْن ، «أوه ، ماما!» .
>
> ثم بتعبير نزق جذاب كانت تبدو به أحيانا ، أخذتْ المشط ومشّطت شعرها وبدأت تضفره من جديد . وصفتْها دونا فورتوناتا بأنها حمقاء وطلبت منى ألاّ أهتمّ بذلك ، وقالت إن ذلك ليس سوى حماقة ابنتها (الفصل ٣٤) .

و«التضفير» أكثر من مجرد تهيئة . إنه إظهار للحب ، استهلال طبيعى للقبلة التى ستعقبه . وعندما تحلّ كاپيتو تسريحتها فهى فى الحقيقة تحلّ القبلة أيضاً ، فتُوحى بذلك أنه لاهذه ولاتلك تم تنفيذها جيدا جدا ، أو تتمتع بأهمية بالغة . وهكذا فإن الجذب يعقبه الصدّ .

وسرعان ماتتلو مجموعة متناقضة أخرى من الأفعال . ذلك أن بنتينيو يغادر بيت كاپيتو إلى درسه اللاتينىّ ، لكنه يعود فى غضون دقائق قلائل ، فى وجودها بمفردها ، متلهفا على أن «أُمسك بكاپيتو ، وأحلّ ضفيرتيها ، وأضفرهما من جديد ، وأنهى العمل فيهما بتلك الطريقة المحدّدة ، والفم على الفم » (الفصل ٣٦) . غير أنه يجد كاپيتو فى مزاج مختلف تماما - صامتة ، منحرفة ، باردة . ومُشْبعا بالشجاعة بعد اللقاء السابق ، يشدّها إليه . وهى تقاوم بالتراجع بصدرها ، ورأسها ، وشفتيْها ، وتتلو ذلك معركة صامتة . ثم تنتهى المعركة فجأة :

> سمعنا ترباس الباب الأمامى ينفتح ؛ . . . قبل أن يكون بإمكان أبيها أن يدخل الحجرة ، أتتْ (كاپيتو) بحركة لم يكن فيها أىّ أمل ، وضعتْ فمها على فمى ، ومنحتْ طوعاً ما كانت رفضت أن تمنحه قسراً . إننى أكرّر : الروح ملىء بالأسرار (الفصل ٣٧) .

وهذا السلوك المتقلّب يغدو مُبْهما وملغزا نتيجة لواقع أن كاپيتو محبوّة بقدرة فوق بشرية تقريبا فى مجال السيطرة على التعبيرات الخارجية عن حالتها المزاجية الداخلية ،

ونتيجة لواقع أنهـا قد تتظاهر فى حالات عديدة بنقص العاطفة لإخفـاء جروح العُشّاق . ويمدّنا الفصل المعنون «الخداع» ، والذى تفعل فيه كاپيتو أشياء عديدة ظاهرة القسوة ، بمثال ممتاز . فهى ، أوّلاً ، ترجع بنتينيو إلى بيته عندما يأتى إلى منزلها للزيارة . غير أنها تقول إنه بحاجة إلى أن يقضى وقـته خلال زياراته الأسبوعية من المعهد الـدينى مع أمه . وفيما بعد ، عندما تسألها دونا جلوريا ما إذا كان بنتينيو سـيصبح قسّيسًا جيدا ، تُوافق عن اقتناع . وفى وقت لاحق ، يعلم بنتينيـو أنها أخبرت دونا جلوريا أنها تريـد أن يكون هو القسّيس الذى يشرف على مراسيم زواجها عندما تتزوج . وبعد السماع عن هذا على مائدة الإفطار ، يقول بنتـينيو : «شغلتُ نفـسى بالأكل . لكننى لم آكل إلا القليل . كنتُ سعـيدا بتحـفة كاپيتو فى الخـداع» (الفصل٦٥) . سعيد ، ربما ، غير أن هناك عـدم أمان أيضا . ويُسرع بنتينـيو إلى بيت كاپيـتو بعـد الإفطار ، ساعيـا إلى الاطمئنان على أنهـا لم تكن قاسـية بتصريـحها . ويختتـم بنتينيو حديثـه قائلا : «عندك حقّ ، ياكاپيتـو . . . سنخدع هؤلاء القوم جميعا» فأجابتْ ببراءة : «ألم نخدعهم بعد ؟» (الفصل٦٥) .

وربما كانت مشكلة بنتينيو الرئيسية فى التعامل مع كاپيتو هى محاولة أن يحدّد تحديدا باتا متى تتظاهر ومـتى لاتفعل . إنها صورة جنية البـحر (سيرينة) المغـوية له ؛ فهو يدرك فيها القدرة على الأفعال المدمرة ، والمتعسّفة ، والمغيظة ، على العاطفة الجذابة بقوة ، على تمويه دوافعهـا . وهذه القوى الثلاث غير قـابلة للتوفيق فى نظر بنتينيـو ، ولهذا فإنه يرى كاپيتو مخلوقـة بعيدة المنال ، تذهب وتجىء مندفعة داخل مشهده العـاطفى ، متفادية دوما سَعْـيه لعناقها . وعندمـا يمدّ ذراعه لاحتـضانها فإنه لايمكنـه أن يكون على ثقة من أنه لن يحتضن الفراغ أو عمودًا من الصخر .

وداخل الرواية ، تقوم كـاپيتـو المراوغة بدورها كعـامل مساعـد للتقلبـات في الحالة العاطفية لبنتينيو فعندما يشعر بإمكانية الاقتراب ، ترتفع معنوياته فإذا به متفائل ، ومستبشر ، وقادر . وعندما يقتـرب ويكتشف جانبها المفزع فـإنه يجفل متراجعا ، ويغـوص فى خيبة الأمل ، والمرارة ، واليـأس . وعندما تغلبـه هذه الأخيـلة المفزعـة فى نهاية المطاف فـإنه يتـراجع بالكامل ويُصرّ على الانفـصال . ويصف يونج الـسّمات الـسيكولوجـية المميزة

لأشخاص يتبرّأون من العلاقة المتحدّية مع نموذج أنيما . ومن نواح عدّة ، يبدو أنه يحدد طابع نمط سردىّ مختلف ، متماثل مع شخصيتنا دون كارمورّو ، «شخص متجهم صموت منسحب إلى داخل نفسه» (الفصل ١) : «بعد منتصف العمر ، . . . يعنى الفقدان الدائم للأنيما anima نقصًا فى الحيوية ، والمرونة ، والحنان الإنسانى . والنتيجة ، كقاعدة ، هى الجمود المبكر ، والفظاظة ، والنمطية ، والتحيّز المتعصّب ، واللامسئولية ، وأخيرا خراقة * remolissement صبيانية مع ميْل إلى المشروبات الروحية»(٥) .

وإنهاء بتينيو لعلاقة الزواج ، بالركود المترتب عليه ، إنما هو ردّ فعل ضدّ التقلّب والإبهام الدائميْن اللذين يلاحظهما عند كاپيتو . والحقيقة أن طبيعتها المتقلّبة دوما ، بالتهديد الخطير الذى تنطوى عليه ، تُوجزها أشدّ الإيجاز استعارة «مدّ البحر» .

التضمين: كاپيتو كعالم مصغّر

وصورة «عينيْن مثل مدّ البحر» هى فى الوقت ذاته أكثر من مجرد استعارة . فهى ، فى سياق تراث سردىّ بذاته ، تضمين أيضا . وكما سبق القول ، كثيرا ما يكون إطار قصص رحلات البحث بيئة بحرية خطرة . والبحث ذاته رحلة عبر ذلك المدى (٦) . ومهما كانت بيئته ، كثيرا ما يرتبط البحث بامرأة هامة . وربما كان حبها نوعاً من جائزة تنتظرالبطل المنتصر فى نهاية المغامرة . وإذا كانت المرأة مظلومة بطريقة ما فقد ترمز إلى شرط الضرورة أو الخسارة الذى يشكّل دافع البحث . وإلاّ فإنها تمثّل اللغز والتحدى اللذين يواجهان البطل . وعلى كل حال فإنها ، وفقا للتراث ، رمز ضمن مدى رحب وشامل .

* هذه ترجمة «تخمينية» للكلمة الأجنبية الواردة فى الأصل والتى تأكدنا أنها غير موجودة فى اللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية ؛ وهكذا ترجمناها وكأنها الكلمة الفرنسية Ramollissement – المترجم .

وتنتمى رواية دون كازمورّو إلى هذا التـراث السردى ، وينتمى هذا التراث إلى رواية دون كازمورّو . وهناك انقلاب لـلجزء إلى الكل وللكل إلى الجزء . وبدلاً من خلق إطار واسع ممتد ، تخلق الرواية إطار محدوداً . والإطار الرئيـسى للرواية يتمثل ، أساسًا ، فى أسرة ، أو بأوسع معانيه فى مدينة . ولاتكاد الشخصيات تقوم بأسفار بالأجساد . غير أن الرواية ، كما سبق وأوضحت، تصـور قدرًا كبيراً من السفر (البحرى بصـفة رئيسية) على المستوى الاسـتعارى . فالعلاقـة بين بنتينيو وكاپيتـو موصوفة بأنها رحلة بحـرية ، والبحر مجسَّد داخل عينىْ كاپيتو . وهكذا فبـدلاً من أن يتم احتواء المرأة داخل عالم البحر ، كما يمكن أن يكون الحال فى تراث قصص المغـامرات البطولية ، يتم احتواء عـالم البحر داخل المرأة . والمكان الشامل والضيق يتبادلان مكانيهما . ونتـيجة لهذا التبادل فإن الرواية قادرة على أن تكون «صغـيرة» على مسـتوى واقعى - لتكون مـسألة شخـصية رئيـسية صغـيرة وبرجـوازية صـغيـرة petite bourgeosie - وتشـمل في الوقت ذاته عـالم الأسطورة «الأوسع من الحياة» .

وقد سـبق أن رأينا أن الحـياة إنما هى رحلة بحـرية وأن الرحلة يتم احتـواؤها داخل كاپيتـو . كما رأينا أن المغامرات الأسـطورية كثيرا ما تكون رحلة بحـرية وبالتالى أن تراثا سرديا بذاتـه يتم احتواؤه داخل كـاپيتـو كذلك . ويجـرى إيجاز الحـياة ، والأسطورة ، وتقـريبا كل أنواع المعـانى الكليـة ، أبلغ إيجاز داخـل الرواية ضمن هذا الإبداع الأنثـوى العظيم لماشادو . إن كاپيتو هى الكون ذاته .

أسفار فى التناصّ

ويستـتبع المسار الاسـتعارى إلى المعنى الشامـل لرواية دون كازمورّو رحلات (الحـياة رحلة بحرية) ونصوص مكتوبة أويتم تمثيلها (الحيـاة أوبرا) . وكاپيتو لاتحمل فقط بداخلها تلك المجموعـة الضخمة من التـداعيات المجازية التى تتـعلق بالسفر البحـرى ، بل تحتوى

أيضا بداخلهـا على تلك النصوص المعنيـة . ويصف الاقتباس التـالى عن لقاء بين كاپيـتو وبنتينيو - وهما شابان صغيران - الفتاة اسـتعاريا بأنها نصٌ مكتوب : «أنا قسّيس المستقبل ، وقفتُ أمامـها هكذا وكأنى أقف أمام مذبح ، وكـان جانب من وجههـا الرسالة (الإنجلية) والآخر البشارة (الإنجيل)» (الفصل١٤) . وبوصف خَدَّىْ كـاپيتو بأنهما جزءان من الإنجيل (وهما أيضا جزءان من المذبح) ، يجـعلها الراوى المستودع المكتوب للمعرفـة المقدسة وفقا للتراث المسـيحى . غـير أن علاقـتها بالـنصوص تتجـاوز «الكتب المقدسـة» وتغدو ، فى اعتقادى ، مسألة «الكتابة» أو التراث العظيم للكتابة بوجه عام (٧) .

ويمكننا أن نحـدد مستـويات متـباينة لإحـالات التناصّ (٨) فى الرواية ، وهى ذات درجات مختلفة من الصلة أو الاقتراب مع قصة بنتينيو وكاپيتو . والمستوى الأكثر بُعْدًا عن رواية دون كازمورّو هو المستـوى الذى ناقشتُه بإسهاب من قـبل - مستوى الأسطورة ، أو بتحـديد أكثـر ، أسطورة البحث . والواقع أن رواية مـا شادو حافلة بتـماثلات تهكمـية محوَّرة مع أسطورة البحث . ويمكننا الحـديث عن علاقة «تناصّ» بين الرواية أو الأسطورة (بمعنى فضفـاض ، لأن الأسطورة ليست فى الواقع نصا مكتوباً) ، غـير أنه لايمكننا أن نتحدث بلغة الإشارات allusions لأن الأسطورة ليست محدّدة بما يـكفى للسماح بهذا النوع من الإحالة .

والحقيـقة أن جانبا كـبيرا من الأدب فيـما يسمى بالتراث الغـربى مستمـدّ من السرد الأسطورى . كـمـا تحـفل رواية دون كـازمـورّو بإشـارات (والمصطلح مـلائم الآن) إلى الكلاسيـكيات فى ذلك التراث . ونجـد إحالات إلى هومـيروس (الفـصول ١٧ ، ٦١ ، ١٢٥) ، وتاكيـتوس (الفصل ٤٠) ولوسيـان (الفصل ٦٤) ، وكاتو وأفـلاطون (الفصل ١٣٦) ، والكتـاب المقدس (الفـصـول ١٤ ، ١٦ ، ١٠١) ، ودانتى (الفصـلان ٣٢ ، ١٣٩) ، وشكسبـير (الفصـول ٦٢ ، ٧٢ ، ١٠٠ ، ١٣٥) ، ومونتـانى (الفصل ٦٨) ، وجوته (الفصل ٢) . والحـقيقة أننا نكتشف اتجـاها بذاته فى هذه الإشارات عندما نلاحظ الشخـصيـات التى يُشار إليـها : يعـقوب ، وأخيل ، وبـريام ، وعطيل ، وماكـبيث ، وفاوست ، وغيرهم . وبصـفة عامة فإن هذه الشخصيات مـأخوذة من ملاحم أو مآس ، والملحمـة والمأساة جنسان أدبيـان يتم تعريف الشخـصيات الرئيسـية فيهـما بعظمة خلقـها

وبطولتهـا . وبالتالى فإن هذا المستوى الأكثـر نوعية للإشـارة على صلة وثيقة بالمسـتوى الأعمق لأسطورة الـبحث . وتقدم الأعـمال الكلاسيكـية القليل نسبـيا من التـحوير عن الأسطورة لأن خصال القـوة والبطولة فى الشخصيات الرئيـسية ليست مفقـودة من الناحية الجوهـرية . ورغم وجود درجـة من التطابق فى حالة عطيل بين الـسرود(٩)* ، سيكون علينا أن نقول إن رواية دون كازمورّو لاترتبـط ارتباطا وثيقا بهذه الأعمال كقـاعدة عامة . ويبدو أن الكلاسيكيات تقوم ببساطة بتـعزيز الدعامات الأسطورية للرواية وتدعيم عنصرها البطولى الجوهرى .

كما يُشار إلى عمل كلاسيكى أوروبى آخر ، غير أنه ينتمى إلى التراث الأضيق للآداب البرتغالية البـرازيلية ، وهو ملحمة أوس لوزياداس Os Lusïadas لمؤلفها لويس ده كامونس Luis de caöes . وأعتـقد أن من الملائم أن نتـحدث عن مـستـوى مختلف مـن الإحالة التناصيّة هنا ، لأنه عندما يشير مؤلف ناطق باللغة البرتغالية إلى كامونس فإنه لايُحيل ببساطة إلى عمل كلاسيكى آخر فى التراث العام للأدب الغربى بل إلى تراث قومى .

والإشارات الصريحة للرواية إلى كامونس ضئيلة ، ومن الصعوبة بمكان أن نبنى على ذلك الأساس وحده دليـلا مقنعا على تماثلات مكثفة . وفـى الفصل المعنون «الذراعان» ، عندما يمنع بنتينيـو كابيتو من الظهور على الملأ بذراعـيها عاريين فإنه يُشبّـه القماش نصف الشفاف الذى يغطى ذراعيها فى ردائها الجديد بالرداء الشفاف لفينوس فى القصيدة الملحمية ، الذى ارتدته عند التمـاسها من أجل البرتغـاليين أمام جوبيتر : «. . . كـان ذرعاها نصف مكسوّين بقماش شفـاف من نوع أو آخر ، لا كان يسترهما ولاكان يكشفـهما تماما ، مثل سُنْدُس كامونس» (الفصل١٠٥) . والفصل المعنون «مـقارنة» تعليق نوستالجىّ على أسف كامـونس على «أننا نفتـقر إلى هومـيروسـات» (الفصل ١٢٥) . وتأتى الإشـارة الأخرى الوحيدة فى الفصل المعنون «تضـفير الضفيرتين» . فبعد أن لجـأ لتوّه إلى المغالاة ، عندما قال إنه رغب فى أن «أنسج ضفيرتين تلُفّان اللانهاية بطولهما عددا لايحصى من المرات» ، يبرّر الراوى هذه المبالغة :

* هذه إحدى الأفكار الرئيسية لهيلين كالدويل (انظر الإشارة رقم ٩ من إشارات الفصل الخامس) .

وإذا بدا هذا مغالاة فى التوكيد ، أيها القارىء التعيس ، فذلك لأنك لم تمشّط أبداً شعر فتاة ، ولا وضعتَ أبداً يديْك المراهقتيْن على الرأس الغضّ لحورية . . حورية ! أنا كلّى أساطير . حتى من قبل ، عندما تكلمّت عن عينيْها اللتيْن مثل مدّ البحر ، كتبتُ اسم ثيتيس * - ثم شطبتُه . لنشطبْ الحورية أيضا . ولنقلْ فقط ، المخلوقة المحبوبة ، وهى كلمة تشمل كافة الاحتمالات ، المسيحية والوثنية (الفصل ٣٣).

وهذا المقطع ليس بالضرورة إشارة إلى كامونس ؛ فالحورية ثيتيس ليست من ابتكار الشاعر البرتغالى . غير أنه داخل نطاق التراث البرازيلى أو البرتغالى ، تُعَدّ هذه الملحمة اللوزيتانية هى النصّ الأقرب منالاً الذى يتضمن الإشارة إلى هذه الآلهة(١٠)** .

ومع دخول الإشارة التناصيّة للرواية فى عالم الأدب البرتغالى - البرازيلى ، تغدو درجة الخصوصية أعظم كثيرا . وكما سبق أن أوضحت ففى رواية دون كازمورّو قصة حب يجرى منحها الأبعاد الاستعارية لرحلة بحرية بطولية . وتفعل ملحمة أوس لوزياداس العكس ، فهى تروى القصة المجيدة للاستكشافات البحرية لأمة على مستوى واقعىّ كما تعرض قصة حب على مستوى مجازىّ . والواقعتان الكبيرتان اللتان توطدان ملحمة أوس لوزياداس كقصة حب مجازية هما مجابهة البحارة مع العملاق أداماستور Adamastor وانتصارهم فوق «جزيرة الحب» . ومن اللافت للنظر أن ثيتيس التى يشير إليها الراوى فى دون كازمورّو (١١)*** ، جزء لايتجزأ من حادث أداماستور . وهنا يروى العملاق لقاءه المرير مع الحورية :

* ثيتيس Thétis : آلهة بحرية ، ابنة نيريه وأم أخيل فى الأساطير الإغريقية (انظر الإشارة رقم ١١ الفصل ٥) - المترجم .

** يشير شولر إلى إشارة ماشادو إلى ثيتيس عند كامونس ويناقش تراث إغراء وتدمير آلهات البحر . كما أنه يصف مشهد «الوشاية» (الفصل٣) ، الذى تناقش فيه دونا جلوريا مع أعضاء آخرين فى الأسرة مستقبل بنتينيو ، بأنه نوع من «مجلس الآلهة» . وهذا المجلس جانب هام فى الأوديسة ، والإلياذة ، وبطبيعة الحال فى أوس لوزياداس (الملحمة البرتغالية التى ألفها كامونس - المترجم) - (انظر الإشارة قرم ١٠ من إشارات الفصل الخامس) .

*** يؤكد الهجاء فى طبعات مبكرة أن الرواية تشير إلى ثيتيس Thetis أداما ستور ، وليس إلى تثيس Tethys ، ابنة أوقيانوس ، التى كان لها ثلاثة آلاف طفل . أما فى اللغة البرتغالية الحديثة فالاسمان كلاهما لهما نفس التهجية (انظر الإشارة رقم ١١ من إشارات الفصل الخامس) .

والآن مذهولاً ، متخلّياً عن الصراع ،
وذات ليلة ، كما وعدتْنى دوريس * ، ألمح ،
من بعيد الإيماءة الجميلة
لثيتيس البيضاء ، رائعة ، عاريةً .
جريتُ مثل مجنون ، من بعيد فاتحاً
ذراعىَّ نحو تلك التى هى الحياة
من هذا الجسد ، وبدأتُ أُقبِّل
عينيْها الجميلتين ، خَدَّيْها ، وشعرها .

★★★

آه ! لكنْ كيف يمكن أن أروى ذلك وأنا ملتاع ؟
عجباً ، ظننتُ أننى أحتضن محبوبتى بين ذراعىَّ ،
لكنّى وجدتُ نفسى أعانق جبلاً صَلْدًا ،
خشنًا وقاسياً بغابته الكثيفة .
وأنا أقف وَجْهًا لوجه أمام صخرة ،
كنتُ ظننتُها وَجْهًا ملائكياً ،
لم أَعُدْ رجلاً ، لا ، بل أبكم وأخرس ،
وبجوار صخرةٍ ، صخرةً أخرى !(١٢) .

* دوريس : فى الميثولوجيا اليونانية ، ابنة أوقيانوس وثيتيس Téthys ، تزوجت من أخيها نيريه الذى أنجبت منه خمس عشرة ابنة هن النيريدات ، حوريات البحر الأبيض المتوسط (انظر الإشارة رقم ١١ الفصل ٥) .

وإذا كانت كاپيتو هى ثيتيس ، وفقا للرواية ، فإن بنتينيو هو بالتالى أداماستور ضمنًا . والحقيقة أن سَرْد بنتينيو بكامله إنما هو إعادة حكاية للشكوى المريرة التى يبثها أداما ستور . ويحكى الراويان كلاهما كيف خانتهما امرأتان أحبّاهما . وهذه المرأة فى كلتا الحالتين لها «إيماءة جميلة» كما أنها «عارية» (ذراعا كاپيتو ، ومن المحتمل كلّ جسد ثيتيس) . وفى كل من الحالتين ، تجرى إشارة خاصة إلى «عينىْ» المرأة ، و«خَدَّيْها» ، و«شعرها» . كما أن القُبْلة عنصر هام فى كلا السَّرْدين .

ويجرى تصوير كلّ امرأة منهما على أنها تجسيد للتحوّل والتقلّب - ثيتيس بمعنى مادىّ وكاپيتو بمعنى سيكولوجى . وكنتيجة للخيانة ، سواء أكانت فعلية أو متصوّرة ، نترك كلا من الراويين جامدًا ، وصامتًا ، وغير فعّال . إن أداما ستور «أبكم وأخرس» ، وسانتياجو هو «كازمورّو» وهو «شخص متجهم صموت منسحب إلى داخل نفسه» (الفصل ١) .

وحكاية أداما ستور عن الحب الذى جرت خيانته نبوءة استعارية للبحارة البرتغاليين عن المأساة فى البحر . وكرئيسة للحوريات ، تُمثّل ثيتيس كما ينبغى المحيط ذاته . لكن على الأقل فى حالة الرحلة التى يجرى سَرْدها ، لاتتحقق النبوءة المروّعة لأداما ستور ؛ ويصل المستكشفون إلى أماكنهم المقصودة دون أن يلحق بهم أذًى . ويجرى تصوير نجاحهم استعاريا ، ومن جديد بلغة الحب ، بالمباهج الحسية لجزيرة الحب . ومرة أخرى ، نجد انقلابا مكملا فى سَرْد دون كازمورّو . ويستلزم سرده تنبّؤًا إيجابيا ، هو ذلك الخاص بالجنّية المتخيَّلة التى تتنبأ : «ستكون سعيدا ، يابنتينيو ، ستكون سعيدا» (الفصل ١٠٠) . ولاتتحقق النبوءة ، لأن النهاية هى المرارة بدلا من السعادة . وهكذا فإن قصة الحب الفاشلة لبنتينيو مرويّة استعاريا على أنها قتال خطر مع البحر ، وهى تنتهى بتحطم سفينة . والواقع أن قصته طبعة ارتجاعية تهكمية من ملحمة أوس لوزياداس . ويبدأ بنتينيو رحلته عند «جزيرة الحب» ، وينتهى عند «رأس العواصف» مع أداما ستور .

والحقيقة أن كلّ عمل أدبى جزء من عالم أدبى ، يتألّف من أعمال أخرى . وإلى درجة تكبر أو تصغر ، ينبغى أن يستجيب العمل لسياق هذه الأعمال الأخرى . ورواية

دون كازموروّ مـثال جيد لعـمل واع بسياقه الأدبى . ومن البـداية إلى النهاية تواصل هذه الرواية نوعا من الحـوار مع تقليد للأدب البطولى (أو الأدب الأصلى proto-literature) - من الأسطورة ، إلى الكلاسـيكيـات الغـربية ، إلـى الأدب البرتغـالى - البـرازيلى - يستجيب بصفة عريضة أو عامة لبعـض أجزاء التراث وبصفة صريحة ونوعية لأجزاء أخرى منه . والرواية ، ربما مثل أىّ عـمل ، هى ذاتها نوع من التـضمين . إنها جـزء من عالم أدبى ، وذلك العالم الأدبى يصير جزءًا منها .

وليس من قبيل المصادفات أن كاپيـتو إنما هى عامل من نوع ما ، يسمح بحدوث هذا التبادل . ومـثل ثيتيس ، وهى مثال لنمط مكـرَّس للعناصر المدمرة الشبيـهة بالحوريات ، تصير كـاپيتو جزءًا من كون أدبىّ ثرىّ . وكامـرأة تحمل البحر فى عينيـها فإن ذلك الكون نفسه جزء منها .

بحث إپستمولوجىّ

والتفاعل الثرى القائم فى الرواية بين الجـزء والكل والكل والجزء يوسّع إلى حدّ كبير إحالة ثيمات العمل . وتذهب رواية دون كـازموروّ إلى أبعد بكثير من أن تكون رواية عن سوء تفاهم عائلى . والأسـرة كون بكامله ، ومحاولة بنتينيو لأن يسبـرغور قلب شريكته إنما هى محـاولة الإنسان لأن يحـقق فَهْـمًا للكون . ولابدّ أن الفـصل المعنون «الأوبرا» ، وهو نوع من الكوزمـوجونيا (نظرية عـن نشأة الكون) ، سيـبدو وكـأنه شىء شاذ إذا لم ندرك هذا البُعْد الكونى فى الرواية(١٣)* . كما أن التقييم المرير من جانب بنتينيو لزوجته ليس مجرد إدانـة لفرد من الأفراد ؛ إنه نظرة إلى العالم . ووفـقاً لتلك النظرة ، لم تَخُنْه

* يقول شولر : «مع تأمل ماركو لينى ، يكتسب الصراع الخاص للسرد أبعادًا كونية . ففى السيرة الذاتية ينعكس التاريخ» (انظر الإشارة رقم ١٣ من إشارات الفصل الخامس) .

زوجته فقط ، بل إن القدر - الكون بكامله حقا - خانه أيضا : « . . . كان مقدَّراً عليهما أن يتحالفا ويخدعانى » (الفصل ١٤٨) .

وتتمثل واحدة من سـمات الحكايات الحديثة فى أنه لم يعد هناك سـوى غيلان مادية أقلّ بكثير يمـكن التعامل معهـا . ولكن رغم أن البحث المحفوف بأخطار مـادية قد يكون شيئا ينتمى إلى الماضى ، هناك مجال أوسع فأوسع للبحث الإپستمولوچىّ . وحياة بنتينيو بحث من هذا القـبيل . وهو ، فى نهـاية المطاف ، يُنْهى ذلك البحث بالإصـرار على أن كاپيتو والحيـاة قد ظلمتاه . وبصورة تهكمية فإن إصراره قـد يكون أو لايكون صحيحا من وجهة نظر القارىء . وهكذا فإن مسألة إثم كاپيتو أو براءتها تظلّ مفتوحة (١٤) . ويؤدى الإبهام المتـواصل لرواية دون كازمورّو إلى انتـقال البحث الإپسـتمولوچىّ من بنتـينيو إلى القارىء . وينتـهى بنتينيو إلى قرار نـهائى ، غير أن القـارىء الجادّ لايمكنه ذلك . وهكذا فإن لغز كـاپيتو يصيـر لغز الرواية . كذلك فإن تلكمـا العينيْن اللتين مثل مـدّ البحر ، بما تنطويان عليه من أخطار عديدة وتـيارات متضاربة ، تبتلعـان تراثاً أدبيا وأسطوريا ، وكونًا غامضاً ، وحتى رواية دون كازمورّو فى نهاية المطاف .

الفصل السادس

رموز الخلاص

فى الفصل الثانى ، أشرتُ إلى أنه عميقًا تحت سطح مظاهر الشخصية الرئيسية للرواية يبدو بنتينيو ، بطريقة مموّهة وتهكمية إلى حدّ كبير ، أشبه ما يكون ببطل أسطورى يشتبك فى قتال حتى الموت مع تنّين جبار . أما تنّين بنتينيو فإنه ، بدلاً من أن يكون ماردًا مادياً من نوع ما ، وحش مفترس أشدّ هولاً حتى من ذلك - ألا وهو الزمن . وقد حاولتُ إثبات أن بنتينيو ، فى سياق اندفاعه لإلغاء الزمن ، يتكشّف من عدة نواحٍ عما يسميه ميرسيا إلياد وآخرون بالعقلية البدائية .

وسيقدّم الفصل الحالى المزيد من البراهين على أن تصرفات ومواقف الشخصية الرئيسية لهذه الرواية أسطورية وبدائية وأن للرواية بالتالى بُعْدًا أسطوريا هاما . ففى الرواية تقدّم الأسطورة نَسَقًا أساسيا يساعد فى جعل الموتيفات العشوائية فى الظاهر مفهومة . وأود أن أقوم بإثبات هذا عن طريق تحليل مظهر نوعى واحد - اللجوء إلى العناصر السحرية من أجل استعادة الصحة أو الحيوية .

مزيد من البدائية : السحر والأدوية

تشتمل أسطورة بحث البطل عادةً على موتيف التداوى . وهى تبدأ فى كثير من الأحيان بانحراف يضعف الصحة فى جماعة البطل أو فى محيطه الأمر الذى يجعل من الضرورى بالنسبة له أن يشرع فى مغامرة تُعيد الصحة والعافية . وبعد النجاح فى محاولات

عديدة حاسمة ، يعود البطل حاملاً إكسيراً يعيد الحيوية إلى جماعته (١) . كذلك فإن مصير بنتينيو وسلوكه في الرواية يقتضيان العلاج . وميلاده في حدّ ذاته نوع من العلاج لأمه ، دونا جلوريا ، التي وُلد طفلها الأول ميتا والتي أحسّتْ بأن من الضروري أن تقطع نذرًا خاصا للرب في سبيل التغلّب على عقمها . وكان ذلك النذر ، بطبيعة الحال ، بأن تُربّي ابنها ليصير قسّيسًا (الفصل ١١) . وبالمصادفة ، يُوحي اللقب البرتغالي cura (قسّيس) بالصلة بين عُقْم دونا جلوريا الذي تم التغلب عليه ومصير بنتينيو كقسّيس . وينتهي بنتينيو إلى التوصل إلى أفكار أخرى لمستقبله وينجح في الفكاك من نذر أمه . غير أنه يواصل طوال حياته البحث عن الأدوية ومحاولة وصفها . وبعد أن فقد إيمانه الديني ومنصبه كقسّيس فإنه يبحث عن أدوية ليس عند الرب ، بل في الطقوس العلمانية والممارسات شبه السحرية . وتتنكر هذه الأشياء في زخارف الحياة الحديثة غير أنها تحتفظ بجوهر بدائي . وبدلا من أن يصير قسّيسا cura أرثوذكسيا ، يصير سانتياجو نوعا من دجّال عصري curandeiro .

وخلال النصف الأول من حياته ، قبل أن يصير «كازمورّو» ، يجد بنتينيو ، الشخصية الرئيسية للرواية ، دواءه للأدواء الدنيوية في علاقته بكابيتو ، أيْ في الحب . وهو يوجز عبرة تلك الفترة من حياته فيعطي النصيحة لأولئك الأكثر شبابا وهي بمثابة وَصْفَة أو علاج : «أحبُّوا أيها الأولاد ! وفي المحل الأول البنات الجريئات الجميلات . عندهن دواء للأمراض ، عبير يجعل الرائحة المنتنة تعبق بالعبير ؛ وبدلا من الموت يمنحنك الحياة . . . أحبُّوا ، أيها الأولاد ، أحبُّوا » (الفصل ٨٦) . وبالطبع فإن بنتينيو لايتناول دواءه هو . ومقتنعًا بأن كابيتو خانته فإنه يرفض دواء الحب وينبغي أن يبحث عن ترياقات أخرى .

الكتاب بوصفه إكسيراً

وبين هذه العلاجات ، يتمثل أحد أهمها - وهو مستخدَم فى أغلب الأحيان - فى علاج الكتب . وفى الرواية يبدو أن الكتب تتخذ مغزى سحريا باعتبارها مجدِّدة للحياة . وفى أغلب الأحيان ، عندما نكص بنتينيو ، الشخصية الرئيسية للرواية ، واقعاً فى السوداوية والإحباط والخيبة ، أو عندما يُحسّ بالحاجة إلى قوى خاصة من أجل مهمة ما تنطوى على التحدى ، يبدو أنه يتشبّث بالكتب كنوع من النعمة . ويبدو حقا أن لهذه الكتب تأثيرا مجدِّدا للحيوية ، رغم أن ذلك يكون دوما لفترة أقصر مما يودّ بنتينيو .

ورغم أن سانتياجو قارىء وكاتب على حدّ سواء فإن له نظرة عملية وظيفية إلى الكتب . ومن هذه الناحية فإنه يشترك فى السمات المميزة لأعضاء المجتمعات البدائية الأمية . وهناك حكاية قصيرة سوف تساعد ، فيما آمل ، فى تصوير ما أقصد . فذات يوم طرق بائع كتب على باب امرأة . وقال : «معى هنا كتاب ستتمتّعين بقراءته كثيراً» . قالت المرأة : «آسفة ، فأنا لا أعرف القراءة» . وعندئذ أجاب البائع : «لكن من المؤكد أن أولادك سيهتمون بقراءته». وأخبرت المرأة الرجل أنه ليس لها أولاد. «وماذا عن زوجك ؟»، وأخبرته المرأة أنها غير متزوجة ، وأن الكائن الحى الآخر الوحيد فى بيتها قطة . وأخذ البائع يهرش رأسه للحظة ثم قال : «ما تزالين تحتاجين إلى شراء هذا الكتاب ، لأنك عندما تسرق قطتك هذه الطعام من المائدة ستحتاجين إلى كتابٍ تقذفينها به » . وأدركت المرأة ما يقصد بسهولة ، ووافقت تماما ، واشترت الكتاب .

وفى هذه القصة نجح الرجل فى القيام بالبيع لأنه استطاع مخاطبة عميلته على مستواها . فعندما أدرك أنها أمية باع الكتاب بإخبارها ماذا يمكنها أن تفعل به ، وليس ماذا يمكنها أن تتعلّم منه . والحقيقة أن بنتوسانتياجو شبيه تماما بهذه المرأة من بعض النواحى . فهو يميل إلى الاستجابة للكتب كشخص لايقرأ تقريبا ، ناظراً إليها على أنها شىء ما يحقق به مهمة عملية بدلا من النظر إليها على أنها مصدر لمعلومات مجردة .

وعلى سبيل المثال ، يشرح بنتو فى الفصل الثانى كيف خطرت بباله فى البداية فكرة أن يؤلف كتاباً ؛ لقد كان ضجرا ، وكان من شأن تأليف كتاب أن يكون علاجا لحالته : « لكنْ لأن كلّ شيء يصيبنى بالملل فهذه الرتابة أيضا أضنتْنى فى نهاية الأمر . رغبتُ فى التغيير . ماذا لو ألّفتُ كتاباً ؟» (الفصل ٢) . والموضوع الذى يختاره لكتابه هو «تاريخ الضواحى» (الفصل ٢) . والمقصود هو أن مثل هذا الموضوع عديم النفع وتافه ، لأن وظيفة الكتاب لاتتمثل فى أن يُزوّد قراءً آخرين بمعلومات بل تتمثل بالأحرى فى أن يقوم بعلاج مؤلّفه .

ولنفكّرْ ، كمثال آخر ، فى الكتب التى يجرى تصويرها فى فصل «الدود» (الفصل١٧) . فقد انتهى الراوى لتوّه من وصف صعود وهبوط حظ جاره السابق وحميه (والد زوجته كابيتو) ، پادوا Pádua . وهو يستشهد ، بإيجاز ، بنص من الكتاب المقدس كان قد سمعه وهو صبى صغير من الأب كابرال ، الذى كان يعلّق أيضا على پادوا : «لاترفض تأديب القدير . هو يجرح وهو يشفى» (الفصل١٦) . ثم يقول الراوى :

> «هو يجرح وهو يشفى !» . فيما بعد ، عندما اتّفق أن عرفتُ أن رُمح أخيل أيضا كان يداوى الجرح الذى يُحْدثه ، تولّدتْ لدىّ رغبة عابرة فى كتابة رسالة حول هذه المشكلة . ذهبتُ إلى حدّ التقاط كُتُب قديمة ، كُتُب ميتة ، كُتُب مدفونة ، وأن أفتحها ، وأقارنها ، لكى أقتفى أثر النصّ والمعنى ، وأكتشف الأصل المشترك للوحى الوثنىّ والفكر الإسرائيلى (الفصل١٧) .

وتشير عبارة « فيما بعد» إلى تغيُّر ويبدو أنها تُحيل إلى الفترة التى تحوّل فيها بنتينيو إلى «دون كازمورّو» ، عندما كفّ عن الإيمان بالحب كدواء . ويتكوّن لدينا انطباع بأن كتابة رسالة عن موضوع غامض وتافه من هذا القبيل إنما هى تسلية لشخص لم يعد لديه أى شيء ذو معنى ليفعله . ويجرى تذكيرنا بمشروعه الخاص بتأليف تاريخ للضواحى . والواقع أن كتابة «رسالة» تبدو علاجاً آخر للملل . فالكتاب هنا ببساطة لايقول شيئا ما ،

إنه يفعل شيئا ما . ولدى الراوى «رغبة عابرة» ، أو انبعاث قصير الأمد للإرادة . وبطريقة محوّرة إلى حدّ كبير ، يعانى الراوى النداء الأسطورى إلى المغامرة ويبدأ الشروع فى بحث محوَّر إلى تفتيش ، محوَّر إلى تنقيب . ويُوحى تشبُّثه بـ«كُتب قديمة ، كُتُب ميتة ، كُتُب مدفونة ، وأن أفتحها ، وأقارنها ، لكى أقتفى أثر النصّ والمعنى» بعودة إلى الحياة أو بَعْث . ومن الملائم أن هذا الميلاد الجديد الكُتُبى مرتبط حَرْفيا ، من خلال استشهاد من الكتاب المقدس ، بالفكرة الخاصة بعلاج . والواقع أنه يبدو أن الفكرة الخاصة بكتاب ، واللجوء اللاحق من جانب بنتينيو إلى الكتب ، يجلبان علاجا مؤقتا لحالته «الكازمورّوِيَّة» . غير أن نعمة الكتاب قصيرة الأمد حقا . فلايكاد بنتينيو يفتح الكتب حتى يقوم الدود - بقولته العدمية «نحن لانعرف شيئا على الإطلاق عن النصوص التى نقضمها » (الفصل ١٧) - بإعادته إلى حالة الإذعان .

ونلقى مثالا آخر عن القوة التى يملكها الكتاب فى مجال استعادة الحيوية فى قصيدة مديح للقديسة مونيكا . وقصيدة مديح ، التي كانت هدية من زميل دراسة سابق فى المعهد الدينى ، تُجدّد الحياة عبر الذاكرة :

> كلّ هذا ظلّ يقوله لى شيطان كتاب صغير ، بحروف طباعته ذات الطراز القديم واستشهاداته اللاتينية . رأيتُ لمحات كثيرة من حياة طالب فى المعهد الدينى تخرج من أوراق ذلك الكتاب الصغير . . . كم من وجوه أخرى حملقتْ فى وجهى من الصفحات الباردة للمديح ! لا ، لم تكن باردة . كانت تحمل دفء الشباب الغضّ ، دفء الماضى ، دفئى أنا . أردتُ أن أعيد قراءتها ؛ هنا وهناك أدركتُ معنى النصّ : بدا لى مفعما بالحياة كما كان فى أول يوم ، وإنْ كان أوجز . الكتاب الصغير أطلق سحرا : أحيانا ، وبلاوعى ، كنتُ أقلب الصفحة وكأننى أقرأ فعلا . ثم عندئذ . . . أعتقد أن ذلك كان عندما وقعتْ عيناىَ على آخر كلمة فى الصفحة ، قامت يدى ، التى اعتادت أن تساعدهما ، بواجبها . . . (الفصل ٥٦) .

ولغة هذه الفقرة المقتبسة إنما هى لغة السحر . وتجعل صفحات الكتاب الناس يعودون إلى الحيـاة ويستـعيـدون حرارة طاقـة الشباب . ومن الأهـمية بمكان أن نلاحـظ أن القوة السحـرية للمديح لاصلة لهـا بالقراءة بالمعنى المألوف الخـاص بالحصول على مـعلومات . ويبدو أن اللغة المكتـوبة لهذا العمل غير هامـة فى حدّ ذاتها لأن بنتينيو لا «يقـرأ فعلا» . وبدلا من ممارسة القـوة عبر التـصوير الشعـرى أو المجاز الأدبى بالمعنى التـقليدى ، يملك الكتاب قوة أكثر فيتيشـية ، تنبع من مكانته كشىء مادى . ويتكوّن لدينا انطباع بأن مجرد الإمساك بالكتاب هـو كل ما هو ضرورى لسحر تجديد الذكرى . لكننـا كما هو الحال مع البحث عن الدواء نكتشف انقلابا فى تأثير الكتاب على بنتينيو . فهو يؤدى فى البداية إلى ازدهار ، حيث يعيش من جديد كشـخصية رئيسية للرواية تجارب الشبـاب والتفاؤل . غير أن نفس الكتاب الصغـير يقوده إلى أن يعانى من جديد بدايات غـيرته وتحرُّره من الأوهام ويقود بطبيعة الحال إلى فسادٍ للتجربة الإيجابية أصلا .

وبنتينيو ، المتردّد وغير الفعال عـادةً ، يلجأ إلى الكتب عندما يحتاج إلى قوة خاصة من أجل فعل حـاسم . وهذا هو الحال عندما يعـتزم أن يقتل نفـسه وهو فى وهدة المرارة على الخيانة المفتـرضة لزوجته . وقبل تذويب السمّ فى قهوته ، يتذكـر بنتينيو أن «كاتو ، قبل أن يقتل نفسه ، قرأ وأعاد قراءة كتاب لأفلاطون» (الفصل ١٣٦) . ولـم يكن لديه أىّ عمل من أعمال أفلاطون ، ولكنه يجد مجلّدا لبلوتارخ يروى حياة كاتو فيقرأ ذلك الكتاب . وتصرفاته مفهومة قبل كل شىء ضمن سياق الطقس . ذلك أن بنتينيو ، الذى يملك عقلية بدائيـة ، يقف ضد الزمن الخطّىّ وضـد كل مـا هو حديث . وهو يرغب فى العـودة إلى العصور القديمة ، إلى نقطة الأصل ، ولهذا يحاكى نموذجا بطوليا من العصور السحيقة فى محاولته لقتل نفسه . غير أن تصرفاته لها دلالتها أيضا فى نزوعها إلى السحر والفيتيشية . فهـو يجد نفسه فى مـواجهة تحدٍّ مـرعب يحتاج إلى الحـزم والقوة ويبدو أنه يلتقط كـتابا معتقدا أنه سيكون بلسمًا سحريا يمدّه بالقوة على تنفيذ خطته . وهو يقول : «كان علىّ أن

أثير فى نفسى نفس الشجاعة ، تماما كما احتاج هو [كاتو] إلى أفكار الفيلسوف ليموت بجسارة» (الفصل ١٣٦) . وهنا من جديد ، تتمثل وظيفة الكتاب فى المحل الأول فى أن يفعل أكثر منها فى أن يقول . وكما فى الحالات الأخرى فإن القوة التى يهبها الكتاب مؤقتة وغير كافية . وينجح بنتينيو فى تذويب السمّ ولكنه يعجز عن ابتلاعه .

ويبدو أن الكتاب - السحر كما ناقشناه إلى الآن يندرج ضمن النوع الذى يسميه السير جيمس فريزر «السحر المُعْدى» contagious magic ، أىْ تبادُل الأسباب أو النتائج عن طريق الأشياء المرتبطة أو التى كانت مرتبطة بها (٢) . كما يمكننا كذلك أن نسميه «السحر بالكناية» magic by metonymy . ويحاول بنتو الوصول إلى كُتُب قديمة ربما كانت قد ناقشتْ أدوية قديمة . على أن الخلط بالكناية بين الرسالة وموضوعها يعطى الكتب ذاتها قوى علاجية مؤقتة تؤدى إلى إحساس الشخصية الرئيسية للرواية بالفعالية والعناد . وهكذا فإن قصيدة مديح ، عن طريق تداعى الذكريات مع مؤلفها ، ومع المعهد الدينى ، ومع فترة شباب فى حياة سانتياجو ، تعيد الشخصية الرئيسية للرواية إلى انطباع وقتىّ بالجدّة والحيوية . كما يبدأ كتاب بلوتارخ ، لكونه جزئيا عن كاتو ، فى منح بنتينيو شيئا من حسم وإصرار كاتو .

وتبقى حالة هامة أخرى لسحر الكتاب - وهى حالة رواية دون كازمورّو ذاتها . وفى الفصل المعنون «الكتاب» ، يوضّح الراوى أن هدفه من وراء تأليف الكتاب كان أن يستعيد شبابه . وهو يقول : «بهذه الطريقة سأعيش ما كنتُ عشتُه » (الفصل٢) . وكما هو الحال مع الأمثلة الأخرى ، هناك عنصر من السحر المُعْدى فى هذا السلوك . فالكتاب سيكون عن فترة من التفاؤل ، والصحة ، والحيوية ؛ ولهذا فإن الكتاب ، عن طريق العدوى ، سيُعيد بعض هذه الصفات إلى يد وعقل مَنْ يؤلّفه . وفى الوقت ذاته نجد جوانب من نوع آخر من السحر فى كتابة هذه السيرة الذاتية . وهذا النوع الذى يسميه فريزر بالسحر الهوميوباثى أو القائم على المحاكاة (٣) على علاقة بتبادل التأثير والفاعلية بين شىء أصلى

ونسخة ثانوية طبق الأصل . وعلى سبيل المثال فإن المرء يشوّه دمية مصنوعة تقليداً لشخص محدّد فيُسبّب الأذى لذلك الشخص .

ونجد مثالا ممتازا لهذا النوع من السلوك السحرى فى قيام سانتياجو ببناء نسخة طبق الأصل من بيت طفولته ، بهدف علاجى هو أن «أوصّل طرفىْ حياتى ببعضهما ، لأستعيد عهد المراهقة فى سنّ الشيخوخة» (الفصل٢) . وبالنسبة لبنتو فإن كتابة سيرته الذاتية وإعادة بناء البيت عملان متوازيان . وهو لايناقش أبدا وظيفة أحدهما دون ذِكْر وظيفة الآخر (الفصلان ٢ ، ٦٤) . ورغم أن الكتاب كشىء ليس نسخة مادية طبق الأصل من أىّ شىء من شباب شخص باستثناء الكتب ذاتها فإن الكتب تُسْهم فى تراث طويل من المحاكاة من المتفق فيه من خلال العرف أن الكلمات يمكن أن تكون محاكاة لأشياء من الحياة . وبهذا المعنى تُسْهم السيرة الذاتية فى سحر المحاكاة وكذلك فى السحر المُعْدِى .

على أن اللجوء البدائى إلى إكسيرليس بلانتيجة . وفكرة تأليف كتاب تعطى سانتياجو نبض حياة جديدة وقد صوّر نفسه على أنه رجل متجهم صموت معتزل للناس (الفصل ١) ، غير أنه بوصفه راويًا ، فى القسم الأول من الكتاب بوجه خاص ، هو النقيض المباشر لذلك . إنه بوجه عام ثرثار وملىء بالحيوية ويتصل بالناس إلى حدّ الاعتراف . ويبدو فى الحقيقة أن الكتاب يعيد الحياة إلى الشخصية الرئيسية الصموت عادةً لروايتنا . ولكن القوى المجدِّدة للكتاب لاتمضى أبدا إلى الحدّ الكافى . وحالما يأخذه السرد إلى المرحلة المريرة من حياته ، يبدأ الراوى فى الخروج من «الورق» وسيروى . وهو يعترف بأن المرحلة الأخيرة من سرده ، وهى تُشكّل نصفا بكامله من الرواية ، سيتم ضغطها بدلا من ذلك إلى قسم أصغر بكثير (الفصل ٩٧) . وبحلول الزمن الذى يكمل فيه الرواية فإنه يصير نفس «كازمورّو» الذى كانه عندما بدأ فى سردها .

وآخر قول له فى الرواية هو ما يلى : «فلننتقل إلى تاريخ الضواحى» . وهو يعود بصيغة الأمر هذه إلى الكتاب الأول الذى ذكره . ونتذكر أن تاريخ الضواحى هو الكتاب

الذى كان قد اعتزم أصلا على تأليفه لعـلاج ملله قبل أن تخطر بباله فكرة كتابة سيرة ذاتية . وقد حاول إنتاج كتاب بوصفه بلسما لأمراضه واكتشف أنه كإكسير عاجز عن إحداث تأثير متواصل . غير أنه بطريقة محددة بصورة عـبثية ، تُذكّر بالطابع الدائرى لسيزيف (٤) ، يبدو ميالا إلى أن يجرّب إلى ما لا نهاية ad infinitum نفس العلاج المخيّب للأمل .

النقود بوصفها طلسماً حديثاً

النقود عنصرآخـر يتكرر ذكره كثيـرا ويجرى استخدامـه بطريقة غير عقـلانية لمحاولة استـعادة الحيوية . وربما أمكن تعـريف العنصر السحـرى بأنه عنصر يمتلك قدرات خـارقة للمألوف . ومن الصـعب إلى حدّ ما أن نناقش النقـود على أنها عنصر من هذا القـبيل ، لأن القدرات المألوفـة للنقود فى المجتـمع الحديث ضخمـة إلى حدّ عدم ترك شىء تقـريبا لعالم السحر . غير أن من المألوف الشـائع أنه لا تزال هناك بعض الأشياء التى لا تشتريها النقـود، كالحب أو الخلود . وفى الـرواية ، يجرى اسـتخـدام النقـود كنوع من الطلّسم البدائى لمحاولة الحصول على هذه الأشياء بالذات .

وللنقود غـير قليل من السـمات المميـزة التى تجعل منها رمـزا ملائما ، حـيث تقوم بالتـوفيق بين السـياق الحـديث والسيـاق الأسطورى فى رواية دون كازمـورّو . ويتـحدث الاقتصاديـون عن ثلاث خصائص جوهرية للنقود (٥) . فهى ، أوّلاً ،وسـيط للتبادل . وهى تقوم ، كشىء مادى ملموس ، بتسهيل التـجارة والتبادل ، حيث تجمع الأطراف معاً فى « التقاء للعقول » . ويـجرى استخدام النقود بهذه الطريقة فى الرواية ؛ غـير أنها تصير أيضا وسيطاً لتبادلات أخرى لا تُوصف ، كالحب . ثانياً ، النقود مـعيار للقيمة ، مقياس لدرجة الرغبة فى الأشياء والحاجة إليها . وفى دون كـازمورّو ، يجرى استخدامها لإضفاء

قيمة على سلع عديدة وكذلك للقيام عن طريق القياس بتوضيح القيمة المرتبطة بعناصر لا تُقَدَّر بثمن مثل الاحترام ، والطمأنينة ، والصحة . ثالثاً ، النقود مستودع للثروة ، حيث تسمح باستمرارها والحفاظ عليها على مرّ الزمن . وتُقدّم الرواية النقود مستخدمة بهذه الطريقة المادية لكنها تستعملها أيضا لتشير إلى المحافظة ضدّ الزمن على الثروة التى لا حدّ لها للحياة ذاتها . وفى رواية ماشادو ، تقوم النقود بدور فعّال بكل من المعنى الحرفى والمجازى . وفى كل من الحالتين تكون رمزيتها مشحونة بصورة زائدة : إنها تصير مسألة حياة أو موت .

وكما سبق وذكرتُ فإنه يمكن النظر إلى ميلاد بنتينيو على أنه نوع من الدواء . غير أنه دواء له آثار جانبية خطيرة . وهناك طريقة أخرى للنظر إلى المشكلة وهى من خلال العدسة المجازية للنقود . وكزوجيْن شابيْن ، لمجد والدىْ بنتينيو سعيديْن وناجحيْن . ويصف الراوى سعادتهما وصفا استعاريا ، فى صورة جائزة كبرى فى يانصيب . ومشيرا إلى صورة زيتية لوالديه ينتهى إلى القول : « وما تقرأه فى وجه كل منهما هو أنه إذا كان من الممكن مقارنة السعادة الزوجية بالجائزة الكبرى فى يانصيب ، فقد كسباها بالورقة التى اشترياها معاً » (الفصل ٧) . وفى حين تستمر ثروتهما المادية فى النمو ، تنقلب «جائزة» سعادتهما إلى ندرة بسبب العقم . وبعد أن وضعتْ دونا جلوريا طفلا مولودا ميتا فإنها تَعِدُ الربّ بأنها إذا رُزقت ابناً ستجعل منه قسّيسا . وبمعنى مجازى فإن ذلك النذر يُغرقها فى دَيْن ثقيل :

> يقرّر أحد الأقوال المأثورة عن فرانكلين أن مَنْ كان عليه أن يدفع فى عيد الفصح ، يكون صومه الكبير قصيرا . لم يكن صومنا الكبير أطول من غيره ، ذلك أن أمى ، رغم أنها كانت جعلتنى أتعلّم اللاتينية والدين ، بدأتْ تؤجّل يوم دخولى المعهد الدينى . هذا هو ما يُسمَّى ، بلغة التجارة ، « تمديد أجل دفع الكمبيالة » . كان الدائن مليونيرا كبيرا ؛ لم يكن يعتمد على الدفع ليأكل ، وكان يوافق على التأجيلات حتى دون زيادة سعر الفائدة . لكن أحد الأصدقاء الذين كانوا

> وقّعـوا على الكمبيالة تكلّـم ، ذات يوم ، عن ضرورة دفع المبلغ المنذور : ذلك مذكـور فى أحـد الفصول الأولى . وافـقتْ أمى وانسحبتُ أنا إلى سان جوزيه (الفصل ٨٠) .

وهكذا فـإن تأخُّر دونا جلوريا عن الوفـاء بنذرها إنما هو نوع من الرهن الإضـافى كما أن حلّ بنتينيو من نذر أمه إنما هو ثمرة إعادة التمويل - وهى فى هذه المرة إعادة تمويل أكثـر براعة أيضا ، إذ أنها تشـمل نوعا من التبادل النـقدى . ذلك أن دونا جلوريا تتكفل بالإنفاق على تعليم يتيم بالمعهد الدينى يقبل الوفاء بالنذر بدلا من بنتينيو . وبكلمات أخرى فإنها تسدّد دينها المجازى بكامله بعملة مادية واقعية .

ولاستخدام بنتينيو للنقود تداعـيات غير تجارية مماثلة . ويبدو أنه يثق بوجود نوع من القوة السـحرية فى النقود ، وعـندما يعطى وهو صبى قطعـتين نقديتين لشـحاذ يفكر فى كاپيتو ، ويطلب من الشحاذ أن يصلى للرب من أجل أن تتحقق كلّ أمنياته (الفصل ٢٧) . وخلال محاولته هو وكاپيتو وضع خـطة للفكاك من التزام أمه يشترى قطعتين من الكوكادا (حلوى جوز الهند) من بائع متجول . وفى الفصـل الثانى ، ناقشت بشىء من التفصيل فكرة أن الكوكادا توحى لبنتينيو بتناول القربان المقدس ، بكل من المعنى الدينى والغرامى ، لأنه تم استخدام الحلويات كخبز قربان مقدس عندما كانا هو والفتاة يلعبان « القدّاس » . كما كانت الـكوكادا أو حلوى من نوع ما آخر موضوعـا للعبة بيع قام فيهـا الاثنان بتسلية نفسهما وهى « تضحك ، وتقفز ، وتتبادل الأدوار . . . . تبيع تارة ، وتشترى تارة أخرى حلوى لم تكن موجـودة » (الفصل ١٨) . وكان من السهل تماما أن يعتبر بنتـينيو هذه اللعبة نوعـا من « المشاركة فى التناول » كاللعبـة الطقسية الدينية ، لأن كل واحـدة منهما تقتـضى كونهما مـعا فى ظروف ممتعة فى نوع من التـبادل القائم على التعـاون . وعندما يشترى بنتينيو حلوى جـوز الهند ليتقاسمها مع كاپيتو فهـو إنما يحاول من جديد أن يشترى ، وكأنما عن طريق السحر ، عودة صلة الحب الحميمة .

وتحقيق رغبات بنتينيو ، مثل تحقيق رغبات أمه ، يعنى الغرق فى دَيْن ثقيل عن طريق عقد مع الرب أو نَذْر للرب ، الذى « هو روتشيلد، فقط أكثر إنسانية بكثير » (الفصل ٦٩) . وفى مقابل إعفائه من نذر دونا جلوريا ، يتعهد الصبى بأن يتلو ألف صلاة ربانية وألف صلاة للعذراء . وهو يوضّح أن السبب وراء مثل هذا المقدار الضخم هو أنه كان متخلّفا أصلا عن الوفاء بنذور النِّعَم السابقة ويقصد بالألفىْ صلاة أن يُسدّد « كل شىء» :

> ألف ، ألف ، ألف ! كنتُ بحاجة إلى مقدار يكفى لسداد كافة المتأخرات . ربما تضايق الرب للغاية لإهمالى ورفض أن يُصغى إلىّ بدون نذر بمبلغ كبير من المال . . . كنتُ فكّرتُ تفكيرا عميقا فى طريقة لمحْو دينْى الروحىّ . لم أجد أىّ عملة أخرى يمكن بها ، مع الاحترام الواجب لرغبتى ، سداد الدْين بكامله وإقفال دفاتر حسابات ضميرى دون عجز (الفصل ٢٠) .

وبطبيعة الحال فإن كل هذا الخطاب المصرفى (البنكى) لايتعلق بسلعة مسعّرة ما بل تتعلق بسلعة لاتقدّر بثمن – روح بنتينيو . وهو يبيّن هذا بجلاء عندما يوضّح أنه كان بوسعه أن يتفاوض على العقد بتلاوة مائة قدّاس غير أن التورط فى مثل هذا العدد الكبير من القداديس كان سيساوى تقريبا أن يصير قسّيسا : « وقد تتعدّد القداديس ؛ وربما أمكنها مرة أخرى أن ترهن روحى » (الفصل ٢٠) .

وكما فى حالة أمه ، يجرى وصف سعادة بنتينيو بلغة اليانصيب . فهو يرى حلما يكرر بصورة ساخرة تجربة حميه المستقبلى مع اليانصيب . ورغم أنه يكسب دخلا متواضعا جدا ، استطاع پادوا أن يشترى البيت المجاور لبيت آل سانتياجو لأنه كسب الجائزة الكبرى فى يانصيب (الفصل ١٦) . غير أن ورقة پادوا خاسرة فى حلم بنتينيو . ويشكو والد كاپيتو من أن : « من المحتمل أن عجلة اليانصيب تحطمت ؛ فمن المستحيل ألاّ تكون ورقته كسبت الجائزة الكبرى . وبينما كان يتكلم ، كانت كاپيتو تعطينى ، بعينيها ، كل الجوائز كبرى وصغرى . وأعظم هذه كان لابد من إعطائها بالفم » (الفصل ٦٣) .

وبكل من المعنى المجازى والحرفى يعزو بنتينيــو إلى المال قوة سحرية تقريبا . ذلك أن المال فى نظره يشترى مالا يمكن أن يشتريه المال عــادةً . وعندما يقترح جوزيه دياس زيارة للبابا لالتماس الإعفاء لبنتينيو فإنه يقدم تعبيرا مكررا مبتذلا يلخّص الموقف الذى مؤداه أن النقود يمكنها أن تشتــرى السعادة : « الذى يملك لساناً يسافر إلى رومــا ، واللسان فى حالتنا هو النقود » (الفصل ٩٥) .

ويجرى المرة تلو المرة تمـيـيز الفتـرة البريئة المفعـمة بالأمل فى علاقــة بنتينيو وكابيــتو بالندرة المالية . ويُسْمَع صياح بائع حلوى جوز الهند المتجول ،

« ابكى ، يابنت ياصغيرة ، ابكى

ليس معك أىّ نقود ، ابكى »

(الفصل ١٨)*

عندما تقاسم الشابان الصغيران آمالهما بقوة ، ويشــير إلى أمنياتهما الصريحة وإحباطاتهما بعبارات النقود .

وقــبل الرحيــل من المعهــد الدينى وقــبل زواج بنتــينيو وكــابيــتو ، يــجرى تصــوير الشخصيتين الرئيسيتين للرواية بوصفــهما مدينيْن يحاولان أن يسدّد ا بالكامل ديْناً مرعباً . وبعد الزواج ، يبدو أن الدْين قــد تم الوفاء به بالكامل وأن الشخصيتين الرئيــسيتين للرواية تغدوان فى الوضع المعاكس كـصاحبْى مدخرات ويدفـعان نقدا ومقدّمــاً مقابل صفقــاتهما الروحية .

ويوضح الروای هذا الانقلاب فيمــا يتحدث عن تلهّفهما هــو وكابيتو على الطفل : «لم يأت . طلبتْه كابيتو فى صلواتها . أكثر من مرة ضبطتُ نفسى أتلو صلوات وأطلبه . لم يعــد الحال كــما كــان عندما كنتُ طفــلا ؛ الآن ، أدفع مقــدّمًا ، مــثل إيجار البــيت

* يحيل المؤلف إلى الفصل ١٧ والصحيح هو الوارد أعلاه - المترجم .

(الفصل ١٠٤) . وإلى جانب الانقلاب من وضع المدين / إلى وضع المدخر ، يبدأ حدوث انقلاب تهكمى فى معنى النقود . ووفقا لجون كينيث جالبرايث فإن « أغلب الأشياء فى الحياة - السيارات ، الخليلات ، السرطان - هامة فقط لأولئك الذين يملكونها . وعلى العكس من ذلك فإن النقود هامة على حد سواء لأولئك الذين يملكونها ولأولئك الذين لا يملكونها » (٦) . وربما كان بوسعه أن يضيف أنه رغم أن أهمية النقود متساوية عند « الأغنياء » و « الفقراء » إلا أن المعنى الذى يعلقونه عليها قد يكون مختلفا تماما . ويمثل بنتينيو حالة فى صميم الموضوع . وإذا تحدثنا مجازيا فإنه قبل زواجه مرهون . غير أن النقود ترمز إلى آماله فى السعادة . وبعد الزواج ، ديونه مُسدَّدة ولكن النقود التى يملكها الآن تبدأ فى اكتساب تداعيات المرارة والقلق .

والاستشهاد السابق بخصوص الرغبة فى طفل ، والذى يقدّم فيه بنتينيو النقود دون أن يكون واثقا من أنه سيتلقّى شيئا ما فى المقابل ، مثال على هذا المعنى التهكمى الجديد المرتبط بالنقود . والفصل المعنون « عشرة جنيهات استرلينية » مثال جيد آخر . ففى هذا الفصل سرحتْ كابيتو بفكرها بينما كان بنتينيو يُلقى عليها درسا عن النجوم . وتوضّح كابيتو أنها كانت تراجع فى ذهنها حسابات صفقة مالية أجرتْها فى وقت سابق من ذلك اليوم . وكانت قد اشترتْ عشرة جنيهات استرلينية بمدخرات من مصاريف بيتها :

« كل هذا ؟ » .

« ليس كثيرا ، مجرّد عشرة جنيهات . هذا ما استطاعت زوجتك البخيلة توفيره فى شهور عديدة » ، ختمتْ وهى تخشخش الذهب فى يدها .

« مَنْ كان الوسيط ؟ »

« صديقك إسكوبار » .

« كيف لم يقل لى أىّ شىء ؟ »

« حدث هذا اليوم فحسب » .

« كان هنا ؟ »

« قبل عودتك إلى البيت بقليل . لم أذكر ذلك خشية أن تشكّ فى شىء ما »

(الفصل ١٠٦) .

وعلى السطح تبدو هذه الواقعة العرضية مناسبة سارّة . فهى تبيّن فيما يظهر أن كابيتو ربّة بيت ذات ضمير حيّ ومتحمسة للتوفير وإسعاد زوجها (تعزيزاً للاستقرار المنزلى) . وقيامها بشراء الجنيهات الاسترلينية خطوة مالية حكيمة ، فهى تقوم بتحويل عملة غير مستقرة نسبيا إلى عملة يُعتمد عليها أكثر بكثير (تعزيزا للاستقرار المالى) . وهى تبدو سارّة لطبيعة بنتينيو المحافظة بصفة جوهرية ، ذلك أن وجود تغطية ضدّ التضخم إنما هو على كل حال تغطية ضد تقلّبات العملة (تعزيزا للاستقرار الزمانى) . ويقول الراوى إنه أراد « تبديد ضعف مقدار الذهب على هدية ما تذكارية » (الفصل ١٠٦) .

غير أن هذه الصفقة ، فى تناقض تهكمى مع هذه المظاهر السعيدة ، التى تنسجم مع المعنى الإيجابى للنقود فى القسم الأول من الرواية ، تحمل بعض المعانى السلبية للغاية وهى مسئولة عن إثارة غيرة بنتينيو . ذلك أن كاپيتو فعلتْ شيئا ما خلف ظهر زوجها ، بما فى ذلك السماح بدخول إسكوبار البيت فى غيابه . وكما سبقت الإشارة فإن التبادل الوهمى للنقود بين بنتينيو وكاپيتو عندما كانا طفلين كانت له معانٍ إضافية فى نظر بنتينيو . ولن يكون من غير المعقول للتبادل الحقيقى الفعلى بين كاپيتو وإسكوبار أن يحمل تلك المعانى الإضافية ذاتها . وربما كان هناك إيحاء جنسيّ للصفقة يُنذر بالاتهام المرير من جانب بنتينيو لزوجته . لقد ظلّ الزوج « يدفع » لكى يكون له طفل . فقد تكون الزوجة بمعنىً ما قد حصلت على « دَفْعة » بعملة أكثر فعالية من شخص ما آخر (٧) .

وربما كان لدى بنتينيو بصورة لا واعية ، بعد أن صار متزوجا وناجحا ، حنين إلى تلك الفترة من حياته التى رأى أنه كان فيها مديناً . ويبدو أن أن تدوينه الموسيقى

وترديده العـاطفى (الفـصل ١١٠) لأغنـية بـائع حلوى جـوز الهند (الفـصل ١٨) ، بالإضـافة إلـى تعهُّده بألاّ ينسـى الأغـنية أبدا (١١٤) ، تُوضّـح جمـيعـا اشتيـاقه إلى سعادة « الفقر » البريئة .

ومع اقتراب ذروة الارتياب القـائم من جانب بنتينيو فإنه يشترى السمّ ليـقتل نفسه . وهو يشيـر إلى ذلك الشراء بلهجـة التهوين على أنه وديعـة بنكية ضخـمة : « الصيـدلية انهارتْ ، هذا صحيح ؛ المالك صار صاحب بنك وبنكه يزدهر »(الفصل ١٣٤) . ومن جديد نـرى أن بنتينيـو قد تغـيّر من الديْن إلى الغنى لكننـا نرى أن نقوده لا تشـترى الآن الحيوية والحب ، بل النقيض . وهو يلجأ مرة أخـرى إلى استعارة اليانصيب ، وهذه المرة بمعنى تهكّمىّ ومعاكس : « عندما وجدت نفسى مع الموت فـى جيبى أحسسْتُ كأنّى فُزتُ لتوّى بالجـائزة الكبرى - لا ، فرحـة أعظم ؛ ذلك أن جائزة اليانصيب تتبدّد ، أما الموت فلا » (الفصل ١٣٤) .

وعندما يصير حـزقيال شابّا ، يأتى من أوروبا ليزور سانتيـاجو وبعد قليل يطلب منه أن يمدّه بالنقود ليسافر إلى الشرق الأدنى فى بعثة أثرية . وفـى سياق سَرْد هبته لحزقيال ، يوضّح دون كازمورّو إدراكه التهكمى للتبادل بين الخائن والمَخُون وهو ما جرى التلميح إليه فقط فى سياق واقعـة الجنيهات الاسترلينية : « وعدتُ بإمداده بالنـقود اللازمة ، وأعطيتُه فى نفس المكان والزمان مقدَّماً على النقود المطلـوبة . قلتُ لنفسى إن إحدى النتائج المترتّبة على الحبّ المسروق من الأب هى أننى أعطيتُ النقود من أجل عـلم آثار (= أركيولوچيا) الابن . وكان الأجدر بى أن أعطيه الجذام » (الفصل ١٤٥) . ويبـدو سانتياجو أكثر من سعيد بأن يعطى حزقيال النقود اللازمة لرحلته وليس فقط لأنه كان يفضّل ألاّ يراه أبدا بعد ذلك . فهنـاك شىء ما من اللعنة فى الهـبة (٨) . ويقدّم كـازمورّو النقـود ، متمـنّياً فى الوقت ذاته أن يصاب الشاب بالجذام ويموت .

وهذا المال - السحـر المعاكس مناقض تماما فى أهدافـه لما لاحظناه فى بداية العمل . وعندما كان صبيّا ، يعطى بنتينيو صدقة لشحاذ بالأمل المتقد فى أن عمله هذا سينقذ روحه

من مطهر العذاب المؤقت لنذر ويضمن له الحياة والحب . وعندما يصبح رجلا متقدما فى السنّ ، يعطى النقود « لشحاذ » من نوع آخر ، هذه المرة مع تمنّى اللعنة . والأمنيتان كلتاهما تُقْبَلان ، لكنْ ليس بنفس الدرجة . والحقيقة أن النقود قادرة على أن تشترى لبنتينيو وكاپيتو الحيوية والمشاركة اللتين يبغيانهما للغاية . غير أن تلك الهبة ، مثل جائزة اليانصيب ، « تتبدّد » . كما أن النقود تبدو قادرة على أن تُوقع اللعنة المهلكة على حزقيال ، إذْ أنه يموت أثناء أسفاره ، رغم أن ذلك ليس بسبب الجذام (الفصل ١٤٦) . واللعنة أقوى من العلاج لأن « الموت لا يتبدّد » .

التهكم الرمزى :
الكتب والنقود والحداثة

فى ولاء بنتو سنتياجو للعقلية الفتيشية ، يبدو اختياره للكتب والنقود كعلاجيْن تهكميا للغاية . وتميل العقول السحرية إلى أن تكون عقولا غير متعلمة (بلا كُتُب) bookless . وكما أوضح العديد من العلماء الاجتماعيين والنقاد ، يزدهر الفكر السحرى على الشفاهية . ويشير ظهور معرفة القراءة والكتابة إلى اضمحلال الأسطورة والسحر وميلاد الثقافة المتقدمة الحديثة (٩) . وفى هذا الضوء ، يبدو أن اللجوء الاستحواذى من جانب الراوى إلى الكتب كهروب مجدِّد من الحياة المعاصرة لا يحقق الهدف منه . والنقود أيضا سمة أساسية للحداثة ، وكلما كان المجتمع حديثا ومتطورا أكثر ، كان نظامه النقدى أكثر تعقيدا وتطورا . وتميل المجتمعات البدائية إلى أن تكون غير نقدية moneyless ، أو مكتفية ذاتيا أكثر ، أو معتمدة على المقايضة أكثر من اعتمادها على شبكات التجارة المعقدة التى تجعلها النقود ممكنة (١٠) . ويختار سانتياجو كإكسيرات له ضد العصر الحديث رموز العالم الحديث ذاتها . ويبدو هذا الاختيار مشابها لمحاولة إطفاء نار بصبّ الزيت عليها . وبعيدا عن الهروب من الحداثة ، يصير سانتياجو المشدود إلى الكتاب سجينا لها بالأحرى .

خاتمة

جوهر أم غياب ؟

فى الفصل الأول ، قدّمتُ إلى القارىء ما نسميه بالمجازات الأربعة الرئيسية - الاستعارة ، والكناية ، والتضمين ، والتهكم - باعتبارها مجموعة من « القواعد التحويلية » القادرة على إحداث التحوير من الأسطورة إلى القصة الواقعية الحديثة . وكان الجانب الأكبر من مناقشتى اللاحقة محاولة لتحديد وظيفة هذه المجازات كعناصر تسمح بتوافق بعيد بين رواية دون كازمورّو وأسطورة البحث .

وهناك استقطاب نحو هذه الوسائل البلاغية الأربع . فالاستعارة تقف عند أحد الطرفين لتشدّد على التشابه . وحيثما سادت الاستعارة فى الرواية يكون من الممكن حدوث درجة أكبر من الاقتراب من الأسطورة . وهنا تُمنح الشخصية الرئيسية أبعاداً بطولية وترتدى مظاهر تكافؤ مع النماذج الأصلية الأسطورية الجبارة . ويقف مجاز التهكم على الطرف الآخر ليشدّد على الاختلاف . ويُوسّع الخطاب التهكمى المسافة بين الأسطورة ورواية دون كازمورّو ، لأن ذلك الخطاب يلفت النظر إلى افتقار بنتينيو إلى القدرة البطولية . أما الكناية والتضمين فإنهما يقفان فى مكان ما وسط هذا الاستقطاب ويبدو أنهما يحققان من حيث وظيفتهما توازنا نسبيا من الاختلاف والتشابه (١) .

ورغم أن كافة هذه المجازات تقوم بدورها إلى درجة ما فى الدعامات الأسطورية للرواية فإن المجازيْن اللذين كرّستُ لهما جُلّ اهتمامى هما الاستعارة والتهكم . وأعتقد أن هذا ليس وليد المصادفة . ذلك أن رواية دون كازمورّو تقيم استقطابا بين الخطاب الأسطورى الاستعارى ، الذى يربط الراوى نفسه من خلاله بالنماذج الأصلية الخالدة ، والخطاب التهكمى الذى يأخذ فى سياقه فى اعتباره حداثة عشوائية دائمة التغيرّ . كما أنه

ليس وليد المصادفة أن كافة فصول كتابى قد انتهت بمناقشة التهكم . وسانتياجو - الراوى الواعى بذاته والميال إلى الاعتراف والذكى - أكثر من مستعدّ لتسجيل تقييم مرير لوقوعه العاجز فى شرك العالم المعاصر غير المضياف . وهو يقوم بهذا بصورة متزايدة عندما يصل إلى أواخر الكتاب . ومن الناحية البنائية ، تنتهى الرواية بقَلْب تهكمى لنموذج رحلة البحث .

وقد يبدو أن هذه السمة المميزة الأخيرة المتمثلة فى التهكم تضع رواية دون كازمورّو مباشرةً ضمن الاتجاه العام للأدب الحديث ، بعيدا عن الأبطال ونحو اللاّ أبطال ، وبعيدا عن مثالية الجواهر نحو تشاؤم النسبية ورحلات البحث العبثية . غير أننى أشك فى أن من الممكن تصنيف دون كازمورّو بكل هذه البساطة . ومن الجلى أن بنتينيو لا يتّسق مع النموذج الأصلى الذى يحدّد به نفسه فى بداية الأمر . كذلك من الجلى أن العالم الذى ينتمى إليه بعيد تماما عن جزيرة مثالية للأحلام . لكنْ هل يدعو الكشف التهكمى لمثل هذا التنافر إلى نفيٍ للجواهر ؟ والواقع أن مفهوم الجواهر ومفهوم النسبية يتعرضان على السواء للتدقيق المتشكك للتهكم .

وتتمثل طريقة تُحقّق بها الرواية هذا الموقف المتحفظ فى جعل اعتراف راويها بالنسبية اعترافا عقائديا . وطوال الرواية نجد بنتينيو جوهرى النزعة . وبوصفه شخصية رئيسية فى قصة الرواية ، يحاول بصورة متماسكة تعريف نفسه ضمن نَسَق أبوىّ يُضفى الطابع المثالى على النماذج البطولية والسيطرة السلطوية كطريقة فى حلّ المشكلات . أما بوصفه راويًا فإن سانتياجو يلجأ مرارا وتكرارا إلى اللغة البطولية لوصف نفسه . ومع ذلك فمن الجلى لكلٍّ من القارىء والراوى نفسه أن الواقع بعيد تماما عن هذا الجوهر الأسطورى الذى جرى إضفاء طابع مثالى عليه . غير أن هذا الاعتراف لا يعنى تخلّى الراوى عن الجواهر بل يشكّل بالأحرى اعتناقا ظاهرىّ التناقض لجوهرية سلبية .

وهو يصوّر كابيتو كتجسيد لهذا الجوهر المقلوب . ووفقاً له فإنها حوريّة متغيرّة -

مرنة ، وغير مخلصة ، ومستبدة . وتبدو عـيناها اللتان مثل مدّ البحر وكأنهما ترمزان إلى هُوَّة الغياب (٢) . وكاپيتو ، بالإضافة إلى ذلك ، صـورة مصغَّرة للعالم بأكمله ؛ وتؤكد النظرة الشاملة لسانتـياجو نفس عدم التمـاسك النسبوى الطابع . على أن الراوى ، الذى يظل يحتفظ ببقية حماس بطولي ، يذهب بعـيدا فى تأكيد هذه النسبية إلى حد أنه يضفى عليها طابع الجوهر . وتوضّح الإدانة الأخيرة لكاپيتو فى الفصل الأخير أن :

> مايبقـى هـو اكتـشاف ما إذا كانت كاپيتو جلوريا موجـودة من قبل داخل كاپيتـو ماتا كافايّوس ، أم تحوّلتْ هذه الكاپيتو إلى الأخـرى كنتيجة لحادث ما عرضىّ . ولو علم يشوع بن سيراخ ، بنوبات غيرتى الأولى ، لقـال لى ، كما فى أصحاحه ٩ ، الآية ١ : « لا تكن غـيورا على امرأتك حـتى لا تشرع فى خـداعك بالمكر الذى تعلّمتْه منك » . لكننى لا أعـتقد أن الأمركان كذلك ، وسـتوافقنى أنت . وإنْ كنتَ تذكر كاپيـتو الطفلة ، سيكون عليك أن تُقـرّ بأن الواحدة كانت داخل الأخرى ، مثل الثمرة داخل قشرتها .
>
> حسنًا ، مـهما كان الحـلّ ، يبقى شـىء واحد هو خـلاصة الخلاصات ، وبقـية البقـيـة : إدراك أن حبّى الأول وصديقى الأعظم ، وكل منهمـا يحبنى إلى ذلك الحدّ ، وكل منهما مـحبوب منى إلى ذلك الحدّ ، كان مقدّرا عليهـما أن يتحالفا ويخدعانى (الفصل ١٤٨) .

والكلمات الأخيرة للرواية تأكيد حول جوهر كاپيتو . إن طبيعتها الخائنة ، فيما يقول سانتياجو ، ماثلة فى صميم جـوهرها ذاته ، « مثل الثمرة داخل قشرتها » . ومنطلقًا من تجربته مع كاپيتو يوجّه اتهاماً ضد القدر نفســه : «كان مقدّرا عليهما أن يتحالفا ويخدعانى» . وهكذا فإن بيانه الختامى لا يمثلّ مجـرد شكوى حول زوجته ، بل يمثّل نظرة إلى العالم . ونحن نرى أن كازمورّو لا يعترف فقط بالواقع الظاهر لعالم مجرّد من الجواهر ، فهو يدين بصورة متناقضة ظاهريا النسبية الحديثة باعتبارها شيئا مقدّرا وبالتالى جوهريا فى حد ذاته .

ولأن فكرة النسبية يجرى تأكيدها بصورة عقـائدية فإنها مطروحة للنقاش بصورة تهكمية . ولأن الباقى الوحيد من كافة الجواهر هو النسبية فإن فكرة الجواهر مطروحة أيضا للشكّ .

ويتمثل أحد « استنتاجـاتى » ، إذن ، فى أنه رغم أن الرواية حول الإبستمولوچيا ، إلا أن من الصعب إنْ لم يكن من المستحيل الخروج باستنتاجات إبستمولوچية من رواية دون كازمورّو . والراوى مُدان بأنه يلوى عنق المنطق وهو ينتهى إلى تأكيد موقف إطلاقىّ وموقف لا إطلاقىّ فى الوقت نفسه .

ويرتبط دفاع سانتياجو عن المبادىء الجوهرية ارتباطا مباشرا برغبته فى أن تكون كاپيتو صادقة ومخلصة . وهو ، باعترافه ، « مخدوع » . وبسبب هذا « الخداع » فإنه يدافع عن النسبية ، فى ارتباطها بعدم إخلاص كاپيتو . غير أن من المفارقات أن الحالة التى يقدمها ذاتها ليس لها سوى صحة نسبية للغاية . ذلك أنه يمكننا أن نرى إمكانية إخلاص كاپيتو وراء كافة أدلّة الاتهام هذه . ولهذا فلا مناص من الشك فى أية فلسفة قد يقدمها راوينا لأن أدلّته المؤيِّدة مبنية على أساس كاپيتو ، وسواء أكان مصيبا أم مخطئا فإنه « مخدوع » .

ويتمثل « استنتاج »آخر فى أن الخروج بأىّ نوع من الاستنتاج الأيديولوچى مشكوك فيه أيضا . إن سعى الراوى إلى إلغاء الزمن بعودته إلى النماذج الأصلية البطولية البدائية وبتشييئه الاستعارى للمرأة قابل للمطابقة مع أيديولوچية تتجنب التقدم وتحاول إضفاء الشرعية على السيطرة والقمع (٣) . ويمكن للمرء أن يعتبر أن هذه هى أيديولوچية الرواية . غير أن من الصعوبة بمكان أن نفعل هذا عندما نتذكر أن أحد المعانى الممكنة للفظة « كازمورّو » casmurro هو « عنيد » أو « راكب رأسه » wrong - headed (٤) ؛ إن هذه النظرة الرجعية إنما هى موضوع للتهكم . وماذا عن تمرّد كاپيتو ضد مثل هذه السيطرة الأبوية ؟ من شأن ذلك أن يُوحى بأيديولوچية مناقضة ، تُحبِّذ مبدأ الحرية والمساواة وتُهاجم التقاليد الجائرة والأدوار الاجتماعية . ويبدو أن الرواية تُوحى بهذه الأيديولوچية

الأكثر راديكالية ، ولكن يظهر أنها تقلّل من شأنها فى الوقت ذاته . ذلك أن كاپيتو ، إنْ كانت زوجة مخلصة ، ستكون ضحية أكثر منها بطلة أيديولوچية . فالحقيقة أن هويتها كمتمردة فى سبيل قضية أيديولوچية إنما تتوقف ، على الأقل إلى حدّ ما ، على كونها زانية لأننا نميل إلى أن ننظر إلى زناها على أنه فعل تأكيدٍ للذات وإفلات من التبعية الأبوية . ومن المفارقات أنه لا يمكننا التسليم بهذه الأيديولوچية الأكثر راديكالية ما لم نقم ، كقُرّاء ، برفض هذه الأيدويولوچية ذاتها ، منسجمين مع قراءة أبوية ومؤيدين لشهادة سَرْد سانتياجو . وقد نتبنى قراءة أكثر راديكالية ، مناقضة لشهادة سانتياجو ، فنحكم بأن كاپيتو بريئة . غير أننا إن فعلنا ذلك فإن الأيديولوچية الداخلية للرواية ستبدو أقلّ راديكالية بكثير ، لأن كاپيتو ستكون فى هذه الحالة زوجة مخلصة وضحية وأقل عدوانية بكثير فى معارضة سيطرة بنتينيو .

وقد تبنّتْ رواية دون كازمورّو ، المنشورة فى مستهلّ هذا القرن ، ثيمة الزنا ، إحدى الثيمات المفضلة للرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر ، وصبغتْها بعالم حقيقى من الأسئلة التى صارت تشكل الهموم الرئيسية للقرن العشرين . ويتمحور العديد من هذه الأسئلة حول موضوع الجواهر . هل هناك أم ليس هناك شيء جوهرى فى البشر أو فى علاقات كل منهم بالآخر وبالكون ؟ وتطرح الرواية أسئلة مرتبطة بذلك حول الأدب : هل المعنى النَّصّىّ محدَّد أم أنه ليس كذلك ؟ وإذا كانت رواية دون كازمورّو تقول لنا شيئا فإنه يبدو أنها تقول لنا إن هذه الأسئلة ليست لها على الأقل فى الظروف الراهنة أية إجابات واضحة .

وكما سبق وأوضحتُ فى الفصل السادس فإن بنتينيو وكاپيتو أقرب ما يكونان إلى بعضهما البعض عندما يعترفان بشرط الندرة فى حياتهما . وبمجرد إشباع حاجاتهما فى مجالات شتى ، يبدأ زواجهما يعانى من مشكلات . وبصورة تهكمية فإن الحلول ، وبوجه خاص « الحل » النهائى الذى يقدمه بنتينيو للغز كاپيتو ، تؤدى إلى الدمار . وقد

يبدو أن هذا الظرف يتضمن أن الزواج كان سيبقى لو أن الندرة ظلت بطريقة ما . وينطبق هذا التضمين على مستويات أخرى للمعنى فى هذا العمل .

وتدور رواية دون كازمورّو حول نواحى نقص عديدة ، غير أن إحدى أهم نواحى النقص هذه تتمثل فى نقص المعرفة . والافتقار إلى المعرفة ، المعترف به بما هو كذلك ، يحثّ على الأسئلة والبحث المجازف . وهو فى كثير من الأحيان ترياق للأمان الزائف والعقائدية ويميل إلى تشجيع الحل الوسط . وكثيرا ما يؤدى الاقتناع بامتلاك المعرفة إلى تعزيز السيطرة ، وانغلاق العقل ، والحماقة .

وباعتبارها علامة فاصلة فى مجال الإبهام الأدبى ، قد يبدو أن رواية دون كازمورّو تتفادى كافةالتأكيدات . غير أننى أعتقد أن هناك رسالة إيجابية تتضمنها القصة التى لم تروها الرواية عن زواج الحل الوسط الذى لم يحدث . ويبدو أنها تقول لنا إن الأحكام تكون فى أفضل أحوالها عندما يجرى تكوينها على أساس مؤقت للغاية . وبمعنىً ما فإن طرح الأسئلة هو الإجابة .

إشارات .

Introduction

1. For a more detailed synopsis of Machado's life and works, see Hélen Caldwell. *Machado de Assis: The Brazilian Master and His Novels* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970) or Renard Pérez, "Esboço biográfico," in Machado de Assis, *Obra completa*. vol. 1, ed. Afrânio Coutinho (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985), 67–92.
2. R. Magalhães Jr., *Vida e obra de Machado de Assis*, vol. 4 (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981), 104.
3. Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (New York: Oxford University Press. 1967), 97.
4. Tony Tanner, *Adultery in the Nouel: Contract and Transgression* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1979), 11–12.
5. Tanner, 12. The novels are *La nouvelle Héloïse* (Rousseau); *Die Wahlverwandtschaften* (Goethe); *Madame Bouary* (Flaubert); *Anna Karenina* (Tolstoy); *Effi Briest* and *Unwiederbringlich* (Fontane); *Le rouge et le noir* (Stendahl); *La femme de trente ans*, *La muse du département*. *Gobseck*. and *La Duehesse de Langeais* (Balzac); *The Scarlet Letter* (Hawthorne); *The Awakening* (Chopin); *The Age of Innocence* (Wharton); *One of Our Conquerers* (Meredith); *Orley Fàrm* (Trollope); *Jude the Obscure* (Hardy); *The Good Soldier* (Ford); and *Lady Chatterley's Louer* (Lawrence); plus the two by Machado.
6. Quoted in Irving Howe. *The Idea of the Modern in Literature and the Arts* (New York: Horizon. 1967). 18.
7. Carlos Fuentes. *La nueva narrativa hispanoamericana* (Mexico City: Joaquín Mortiz. 1969), 13.
8. See John Gledson. *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of* Dom Casmurro (Liverpool: Liverpool Monographs in Hispanic Studies, 1984).

9. See, for example, João Pacheco, *O realismo*, vol. 3 of *A literatura brasileira* (Rio de Janeiro: Cultrix, 1965), 60–64; Dieter Woll, *Machado de Assis* (Braunschweig: Westermann, 1972), 34–42; and Parke Renshaw, "O humor em *Iaiá Garcia e Brás Cubas*," *Luso-Brazilian Review* 9 (1972): 13–20.

10. Fuentes, 24–27.

11. Fuentes, 11.

12. Fuentes, 12.

13. Fuentes, 14.

14. Fuentes, 25.

15. Fuentes, 30.

16. Fuentes, 24.

17. Kermode, 104.

18. Kermode, 105.

19. Kermode, 104.

20. Kermode, 113.

21. See Maria Luisa Nunes, *The Craft of an Absolute Winner: Characterization and Narratology in the Novels of Machado de Assis* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1983), 64–87. The concept of the "implied author" is from Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961).

Chapter One

1. Machado de Assis, *Dom Casmurro*, in vol. 1 of *Obra completa*, ed. Afrânio Coutinho (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985). Translations of the passages are from Helen Caldwell's translation, *Dom Casmurro* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966). No translation can perfectly capture the nuances or structure of the original language. Consequently, the exact wording of Caldwell's very good translation occasionally seems anomalous in light of certain points I want to make. In these rare cases (chapters 3, 32, 37, 64, 132, 134, and 148) I have taken the liberty of amending. Except where otherwise noted, translations of citations from all other sources are my own.

2. Massaud Moisés, "Machado de Assis e o realismo," *Anhembi* 35, No. 105 (1959): 469–79.

3. Moisés, 476.

4. For convincing support of the idea that Machado included realistic geographic detail in his works, see Waldir Ribeiro do Val, *Geografia*

de Machado de Assis (Rio de Janeiro: São José, 1977). In *The City in Brazilian Literature* (Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1982), Elizabeth Lowe concludes that "Assis's rendering of the city stands as a peak of literary achievement, not only in the evolution of nineteenth-century urban fiction, but in the entire course of Brazilian city writing" (88–89).

5. Moisés, 476. For similar opinions on the absence of local color, see Moysés Vellinho, *Machado de Assis: histórias mal contadas e outros assuntos* (Rio de Janeiro: São José, 1960), 13–34; and Agrippino Grieco, *Viagem em torno a Machado de Assis* (São Paulo: Martins, n.d.), 76–78. A recent and at times quite convincing argument for *Dom Casmurro* as *exterior* realism primarily concerned with contemporary politics is John Gledson, *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of* Dom Casmurro (Liverpool: Liverpool Monographs in Hispanic Studies, 1984).

6. Moisés, 476.

7. Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne," In *Œuvres Complètes* (Paris: Gallimard, 1961), 1163.

8. See Eugênio Gomes, "O testamento estético de Machado de Assis," in *Machado de Assis* (Rio de Janeiro: São José, 1958), 175–215, a kind of catalog of mythic motifs in *Esaú e Jacó*; Winifred H. Osta and Michael Fody, III, "The Anima Figure in the Later Novels of Machado de Assis," *Kentucky Romance Quarterly* 26 (1978): 67–79, an overview with some discussion of *Dom Casmurro;* Affonso Romano de Sant'Anna, *Análise estrutural de romances brasileiros* (Petrópolis: Vozes, 1973), 116–52, a discussion of the "suporte mítico" of *Esaú e Jacó;* and Donaldo Schüler, *Plenitude perdida: uma análise das seqüências narrativas no romance* Dom Casmurro *de Machado de Assis* (Porto Alegre: Movimento, 1978), a structural analysis according to the theory of Vladimir Propp and the most complete treatment to date of mythic elements in the novel.

9. Bernice Slote, ed. introduction to Northrop Frye et al., *Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1963), v.

10. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957), 136–38.

11. See, for example, Eric Gould, *Mythical Intentions in Modern Literature* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981), 15–31; Robert E. Scholes, *Structuralism in Literature: An Introduction* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1974), 118–27; Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*

(Paris: Seuil, 1970), 13–27; and K. K. Ruthven, *Myth* (London: Methuen, 1976), 19–21.

12. See Ruthven's criticism of this tendency, 80–81.
13. See Daphne Patai, *Myth and Ideology in Contemporary Brazilian Fiction* (Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1983), 76.
14. See Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* (Barcelona: Planeta, 1973), 29–30.
15. See, for example, Elizabeth Closs Traugott and Mary Louise Pratt, *Linguistics for Students of Literature* (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1980), 24–29.
16. For general notions on generative grammar, see Traugott and Pratt, 12–19; and Noam Chomsky, *Language and Mind*, enl. ed. (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1972), 24–64.
17. Susanna Egan, *Patterns of Experience in Autobiography* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984), 14.
18. Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985), 3.
19. Enylton de Sá Rego, "The Epic, the Comic and the Tragic: Tradition and Innovation in Three Late Novels of Machado de Assis," *Latin American Literary Review* 14:27 (1986): 19–34.
20. Helen Caldwell, *Machado de Assis: The Brazilian Master and His Novels* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970), 102–10.
21. Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (New York: World, 1956), 30; Northrop Frye, *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology* (New York: Harcourt, Brace & World, 1963), 15–19; and Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, trans. Lourdes Ortiz (Madrid: Fundamentos, 1977), 31–74.
22. Campbell, 30.
23. Campbell, 49–246.
24. See Hayden White's discussion of myth, history, the four major tropes, and Frye's four major genres in *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1978), 51–80.

Chapter Two

1. The most extensive work so far is Dirce Cortes Riedel, *O tempo no romance machadiano* (Rio de Janeiro: São José, 1959). This

contains (197–209) a review of criticism on the subject up to the year of its publication. More recent works are Ione de Andrade, "Machado de Assis e Proust: aproximações," *Estado de São Paulo* (Lit. Suppl.), 2 August 1969, 6; Thiers Martins Moreira, *Visão em vários tempos: 1* (Rio de Janeiro: São José, 1970); Hennio Birchàl Morgan, "As personagens e o tempo no *Esaú e Jacó*," *Minas Gerais* (Lit. Suppl.), 28 December 1974, 4–5; Christopher Eustis, "Time and Narrative Structure in *Memórias póstumas de Brás Cubas*," *Luso-Brazilian Review* 16 (1979):18–28; Paula K. Speck, "Narrative Time and the 'Defunto Autor' in *Memórias Póstumas de Brás Cubas*," *Latin American Literary Review* 9 no. 18 (1981):7–15; Maria Luisa Nunes, *The Craft of an Absolute Winner: Characterization and Narratology in the Novels of Machado de Assis* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1983), 88–116, and "Time and Allegory in Machado de Assis' *Esau and Jacob*," *Latin American Literary Review* 11, no. 21 (1982):27–38; Jack Schmitt and Lorie Ishimatsu, translator's introduction to Machado de Assis, *The Devil's Church and Other Stories* (Austin: University of Texas Press, 1977), xii–xiii; David T. Haberley, *Three Sad Races: Racial Identity and National Consciousness in Brazilian Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 80–86; and Afrânio Coutinho's introduction to Machado's *Obra completa*, vol. 1 (Rio de Janerio: José Aguilar, 1962), 49–51.

2. Riedel, 194.

3. See Tony Tanner, *Adultery in the Novel: Contract and Transgression* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1979), 11–24.

4. See Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History*, trans. Willard R. Trask (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1954), 34–92; as well as his *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, trans. Willard R. Trask (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1964), 68–72, 107. In *Primitive Mentality*, trans. Lilian A. Clare (Boston: Beacon Press, 1966), 93–94, Lucien Lévy-Bruhl also postulates an alinear, nonobjective perception of time as a mode of perception for the primitive mind. For him this appears to be *the* way primitives understand time, while for Eliade primitive minds exist in a tension between linear and alinear time, with a preference for the latter. Franz Boas, in *The Mind of Primitive Man*, rev. ed. (New York: Macmillan, 1938), 226–52, does not discuss primitive man's perception of time *per se*, but suggests his reaction against chronological time by discussing his essential conservatism. He says primitive man is primarily emotional rather than rational and finds emotional stability in custom and tradition. The primitive resists change because of the affective dissonance it brings. According to Boas, the historicism or changeability of modern

civilization is the result of the triumph of reason over the emotions. For a discussion of some ideological implications of the cultivation of origins, see Daphne Patai, *Myth and Ideology in Contemporary Brazilian Fiction* (Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1983), 64–69

5. See George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), 3–13, 41–44.
6. Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, in vol. 1 of *Obra completa*, ed. Afrânio Coutinho (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985), 519–20.
7. See Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942), 144–70.
8. Donaldo Schüler, *Plenitude perdida: uma análise das seqüências narrativas no romance* Dom Casmurro *de Machado de Assis* (Porto Alegre: Movimento, 1978), 17–18. Schüler also associates the house with the cosmos and calls its rebuilding a manifestation of the creation myth.

Chapter Three

1. See Robert E. Ornstein, *On the Experience of Time* (Middlesex: Penguin, 1969), 38.
2. Northrop Frye, *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology* (New York: Harcourt, Brace & World, 1963), 15–17.
3. Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies in Imagination* (1934; rpt. London: Oxford University Press, 1965), 89.
4. See Bodkin, 26–60; Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (New York: World, 1971), 90–94.
5. Donaldo Schüler also discusses the novel's structure as a life/death cycle. See *Plenitude perdida: uma análise das seqüências narrativas no romance* Dom Casmurro *de Machado de Assis* (Porto Alegre: Movimento, 1978), 56–59.
6. See Boris Tomashevsky, "Thematics," in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, trans. and ed. Lee T. Lemon and Marion D. Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), 68.
7. See Bodkin, 47–48.
8. See Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1957), 203–6.

9. Frye, *Anatomy*, 146.
10. See Schüler, 55, 65.
11. See Bodkin, 52.
12. Joaquim-Francisco Coelho identifies this fluctuation, characterizing Bentinho as a person with "um temperamento tímido e indeciso, oscilando entre o pensar e o agir, entre a vontade de poder e a impotência da vontade," and analyzes a specific example of this behavior in "Um processo metafórico de *Dom Casmurro*," *Revista Iberoamericana* 36 (1970):465–72.

Chapter Four

1. Machado de Assis, "Advertência da primeira edição," in *Ressurreição*, vol. 1 of *Obras completas* (Rio de Janeiro: Jackson, 1962), 9. The orthography in this and other citations from the Jackson editions has been modernized.
2. Machado de Assis, "Advertência de 1874," in *A Mão e a luva*, vol. 2 of *Obras completas* (Rio de Janeiro: Jackson, 1962), n.p.
3. Machado de Assis, *Crítica literária*, vol. 29 of *Obras completas* (Rio de Janeiro: Jackson, 1962), 160.
4. Machado de Assis, *Crítica*, 159.
5. Machado de Assis, *Crítica*, 162–63.
6. Machado de Assis, *Crítica*, 163.
7. Machado de Assis, *Crítica*, 171.
8. The theme of jealousy has been studied from various angles. See Charles Param, "Jealousy in the Novels of Machado de Assis," *Hispania* 53 (1970):198–206, for an overview of several studies. Critics have tended to concentrate on the effects of jealousy, for example, Bentinho's jealousy makes him unreliable as a narrator, or have simply mentioned jealousy as a point of comparison between works. Param explores the causes of jealousy but looks into the author's biography rather than into the works themselves for these causes. Here we propose to place jealousy within a broad perspective by considering it as one of several effects of an underlying value system within the novel.
9. See, for example, J. J. Bachofen, *Myth, Religion, and Mother Right*, trans. Ralph Manheim (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1967), 69–120; Bronislaw Malinowski, *The Father in Primitive Psychology* (London: Basic English, n.d.), all 93 pp.; Erich Neumann, "The Moon and Matriarchal Consciousness," in

Augusto Vitale et al., *Fathers and Mothers: Five Papers on the Archetypal Background of Family Psychology* (Zurich: Spring Publications, 1973), 40–63; and Erich Fromm, *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths* (New York: Rinehart, 1951), 204–9. The approaches used by these four writers are complementary. Bachofen attempts to prove the historicity of a matriarchal society before the rise of patriarchal ones. According to Franz Boas (see preface, xi), that theory has been almost universally discredited. But Joseph Campbell (introduction, xxv–xxviii) says his findings remain valid for what they reveal about the profound psychological laws at the basis of mythology. Malinowski's work is a case study of a matrilineal society in the Trobriand Islands near New Guinea. Discussion of patriarchy is introduced by way of contrast. Neumann's is a psychological discussion, concentrating on perceptual biases of both systems. Fromm's approach is closest to that of this study in that it uses the concepts of patriarchy and matriarchy as a theoretical construct for analyzing myths and literature

10. For discussion of matriarchal and patriarchal conceptions of the hero, see Carol Pearson and Katherine Pope, *The Female Hero in American and British Literature* (New York: Bowker, 1981), 3–15; and Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), 167–78.

11. See also Sylvio Rabello, *Caminhos da província* (Recife: Imprensa Universitária da Universidade do Recife, 1965), 15–23. Rabello correctly affirms that Capitu places a high value upon maternity. He identifies Bentinho's position as one of traditional bourgeois values and notes the values' "resíduos patriarcais" (patriarchal residues). By implication, he attributes many of the matriarchal values to Capitu but by and large concentrates upon her rather vaguely defined "feminilidade" (femininity), which he says is fighting to cast off the shackles of male domination and eventually triumphs, with "a vitória da mulher sobre o homem, da feminilidade sobre a masculinidade" (the victory of woman over man, of femininity over masculinity). Rabello's "victory" is based upon the assumption that Capitu deliberately betrayed her husband in order to fulfill her maternal instincts: "Ela acabou traindo este homem. Mas de nenhum modo ela traiu a si mesma—à sua feminilidade gloriosamente feita para a fecundação" (She ended up betraying this man. But in no way did she betray herself—her femininity, gloriously created for procreation). However, if the equally plausible hypothesis is true that Capitu remained faithful to Bentinho and was but the victim of his excessive jealousy, there seems to be less of a case for a victory. As

this study will attempt to show, both parties in a sense achieve a "victory" by adhering at all costs to their principles, but the victory for both sides has extremely high costs and might even be considered a mutual defeat.

John Gledson, *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of* Dom Casmurro (Liverpool: Liverpool Monographs in Hispanic Studies, 1984), concurs that "the patriarchal norm [in Bentinho's family] remains in operation, even when the father is dead: indeed, when he is dead, its results are yet more destructive than if he were alive" (60).

12. See Kéith Ellis, "Technique and Ambiguity in '*Dom Casmurro*,'" *Hispania* 45 (1962):436–40.

13. Neumann, 41–45.

14. For example, Bentinho says he envies Escobar's strong arms. On this occasion, Escobar invites him to go swimming, saying, "O mar amanhã está de desafiar a gente" (The sea tomorrow will be a challenge—chap. 118), but Bentinho declines.

15. Bentinho is not satisfied until according to his perception he receives such a confession. He says he was almost to conclude he was the victim of a "grande ilusão" when Ezequiel runs into the room. Both he and Capitu look involuntarily at Escobar's portrait on the wall. He concludes, "A confusão dela fez-se confissão pura" (Her confusion amounted to pure confession—chap. 139).

16. Helen Caldwell points out this etymologic dimension in the name but sees it as a reference to Bentinho's "belief in a special relationship with God," rather than as a mark of a general domineering nature. See *Machado de Assis: The Brazilian Master and His Novels* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970), 145–46.

17. See, for example, an "authoritarian" viewpoint in E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1967), 1–23; and a contrary viewpoint in Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975), 116–18, 241–54.

Chapter Five

1. See Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957), 33–34.

2. C. G. Jung, "Archetypes of the Collective Unconscious," in *The Collected Works of C. G. Jung*, vol. 9, part 1, trans. R. F. C. Hull, ed. Herbert Read et al. (New York: Pantheon, 1959), 24–25.

3. See Eugênio Gomes, *O enigma de Capitu: ensaio de interpretação* Rio de Janeiro: José Olympio, 1967), 102; Winifred Osta and Michael Fody, III, "The 'Anima Figure' in the Later Novels of Machado de Assis," *Kentucky Romance Quarterly* 26 (1979):73–75; and Donaldo Schüler, *Plenitude perdida: uma análise das seqüências narrativas no romance* Dom Casmurro *de Machado de Assis* (Porto Alegre: Movimento, 1978), 52.

4 According to Linhares Filho, this sexual dimension is *the* underlying meaning of the metaphor and the novel. See *A metáfora do mar no* Dom Casmurro (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978), 61–83. I accept his findings but not to the exclusion of other levels of meaning as he seems to advocate.

5. C. G. Jung, "Concerning the Archetypes, with Special Reference to the Anima Concept," in *The collected Works of C. G. Jung*. vol. 9, part 1, trans. R. F. C. Hull, ed. Herbert Read et al. (New York: Pantheon, 1959), 71–72.

6. See Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (New York: World, 1956), 120–26, 246.

7. See Paul B. Dixon, *Reversible Readings: Ambiguity in Four Modern Latin American Novels* (University: University of Alabama Press, 1985), 51–52, for mention of several metonymies connecting Capitu with writing.

8. See Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975), 139–40.

9. This is one of the main ideas of Helen Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis: A Study of* Dom Casmurro (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960).

10. Schüler, 52, points out Machado's allusion to Camões' Thetis and discusses the tradition of alluring and destroying sea goddesses. He also calls the scene of "A denúncia" (chap. 3), in which D. Glória and other members of the household discuss Bentinho's future, a kind of "concílio dos deuses." This council is an important part of the *Odyssey*, the *Iliad*, and of course, *Os Lusíadas*.

11. Spelling in earlier editions confirms that the novel refers to Adamastor's Thetis, and not Tethys, wife of Ocean, who had three thousand children. In modern Portuguese both names are spelled the same. See also Massaud Moisés, note on 223 to Machado de Assis, *Dom Casmurro,* 2nd ed. (São Paulo: Cultrix, n. d.)

12. Luís de Camões, *Os Lusíadas*, ed. Frank Pierce (Oxford: Oxford University Press, 1973), 122.

13. See Schüler, 62: "Com a reflexão de Marcolini, o conflito particular da narrative adquire dimensões universais. Na autobiografia reflete-se a história."

14. For a review of criticism on the novel's ambiguity, see Dixon, 28–29, 161–62.

Chapter Six

1. See Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957), 186–95.

2. James George Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion,* abridged ed. (New York: Macmillan, 1951), 12–14, 43–55.

3. Frazer, 12, 12–43.

4. See Henrique Howens Post, "El autor brasileño. Machado de Assis y el mito de Sísifo," trans. Pilar Gómez Bedate, *Revista de cultura brasileña 1,* no. 3 (1962):185–95.

5. See A. H. Quiggin, *The Story of Money* (London: Methuen, 1958), 1.

6. John Kenneth Galbraith, *Money, Whence it Came, Where it Went* (Boston: Houghton Mifflin, 1975), 5.

7. Linhares Filho discusses the sexual suggestiveness of money in *A metáfora do mar no* Dom Casmurro (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978), 92–122.

8. For an interesting discussion of the underlying aggressiveness of gift-giving, see Marcel Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies,* trans. Ian Cunnison (Glencoe, Ill.: Free Press, 1954), especially 62.

9. See Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologies of the Word* (London: Methuen, 1982), 29; Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), 146–51; and Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press, 1962), 20–23.

10. See Quiggin, 2–5.

Epilogue

1. See Kenneth Burke, *A Grammar of Motives* (New York: Prentice-Hall, 1945), 503–17.

2. See Paul B. Dixon, *Reversible Readings: Ambiguity in Four Modern Latin American Novels* (University: University of Alabama Press, 1985), 52–55.

3. See Daphne Patai, *Myth and Ideology in Contemporary Brazilian Fiction* (Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1983), 76.

4. See Helen Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis: A Study of* Dom Casmurro (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960), 2.

ببليوجرافيا

Andrade, Ione de. "Machado de Assis e Proust: aproximações." *Estado de São Paulo* (Lit. Suppl.), 2 August 1969, p. 6.

Assis, Machado de. "Advertência da primeria edição." In *Ressurreição*. Vol. 1 of *Obras completas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1962.

______. "Advertência de 1874." In *A mão e a luva*. Vol. 2 of *Obras completas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1962.

______. *Crítica literária*. Vol. 29 of *Obras completas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1962.

______. *The Devil's Church and Other Stories*. Trans. Jack Schmitt and Lorie Ishimatsu. Austin: University of Texas Press, 1977.

______. *Dom Casmurro*. 2nd ed. Ed. Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, n. d.

______. *Dom Casmurro*. Trans. Helen Caldwell. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.

______. *Obra completa*. Vol. 1. Ed. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

Bachofen, J. J. *Myth, Religion, and Mother Right*. Trans. Ralph Manheim. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1967.

Baudelaire, Charles. "Le peintre de la vie moderne." In *Œuvres complètes*, 1158-68. Paris: Gallimard, 1961.

Boas, Franz. *The Mind of Primitive Man*. Rev. ed. New York: Macmillan, 1938.

Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies in Imagination*. 1934; rpt. London: Oxford University Press, 1965.

Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*. New York: Prentice-Hall, 1945.

Caldwell, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis: A Study of* Dom Casmurro. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960.

———. *Machado de Assis: The Brazilian Master and His Novels.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970.

Camões, Luís de. *Os Lusíadas.* Ed. Frank Pierce. Oxford: Oxford University Press, 1973.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces.* New York: World, 1956.

Chomsky, Noam. *Language and Mind.* Enl. ed. New York: Harcourt, Brace and Jovanovich, 1972.

Coelho, Joaquim-Francisco. "Um processo metafórico de *Dom Casmurro.*" *Revista Iberoamericana* 36 (1970):465–72.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975.

Dixon, Paul B. *Reversible Readings: Ambiguity in Four Modern Latin American Novels.* University: University of Alabama Press, 1985.

Eakin, Paul John. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985.

Egan, Susanna. *Patterns of Experience in Autobiography.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.

Eliade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History.* Trans. Willard R. Trask. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1954.

———. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion.* Trans. Willard R. Trask. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1964.

Ellis, Keith. "Technique and Ambiguity in 'Dom Casmurro.' " *Hispania* 45 (1965):436–40.

Eustis, Christopher. "Time and Narrative Structure in *Memórias póstumas de Brás Cubas.*" *Luso-Brazilian Review* 16 (1979): 18–28.

Frazer, James George. *The Golden Bough: A Study In Magic and Religion.* Abridged ed. New York: Macmillan, 1951.

Fromm, Erich. *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths.* New York: Rinehart, 1951.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957.

______. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology.* New York: Harcourt, Brace and World, 1963.

______, et al. *Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1963.

Fuentes, Carlos. *La nueva narrativa hispanoamericana.* Mexico City: Joaquín Mortiz, 1969.

Galbraith, John Kenneth. *Money, Whence it Came, Where it Went.* Boston: Houghton Mifflin, 1975.

Gledson, John. *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of* Dom Casmurro. Liverpool: Liverpool Monographs in Hispanic Studies, 1984.

Gomes, Eugênio. *O enigma de Capitu: ensaio de interpretação.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

______. *Machado de Assis.* Rio de Janeiro: São José, 1958.

Goody, Jack. *The Domestication of The Savage Mind.* Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Gould, Eric. *Mythical Intentions in Modern Literature.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981.

Grieco, Agrippino. *Viagem em torno a Machado de Assis.* São Paulo: Martins, n.d.

Haberley, David T. *Three Sad Races: Racial Identity and National Consciousness in Brazilian Literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Hirsch, E. D., Jr. *Validity in Interpretation.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1967.

Howe, Irving. *The Idea of the Modern in Literature and the Arts.* New York: Horizon, 1967.

Jung, C. G. "Archetypes of the Collective Unconscious." In *The Collected Works of C. G. Jung.* Vol. 9, part 1. Trans. R. F. C. Hull. Ed. Herbert Read et al., 3–41. New York: Pantheon, 1959.

______. "Concerning the Archetypes, with Special Reference to the Anima Concept." In *The Collected Works of C. G. Jung.* Vol. 9, part 1. Trans. R. F. C. Hull. Ed. Herbert Read et al., 54–74. New York:. Pantheon, 1959.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction.* New York: Oxford University Press, 1967.

Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press; 1980.

Langer, Susanne K. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942.

Lévy-Bruhl, Lucien. *Primitive Mentality*. Trans. Lilian A. Clare. Boston: Beacon, 1966.

Linhares Filho. *A metáfora do mar no* Dom Casmurro. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

Lowe, Elizabeth. *The City in Brazilian Literature*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1982.

Magalhães Jr., R. *Vida e obra de Machado de Assis*. 4 vols. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

Malinowski, Bronislaw. *The Father in Primitive Psychology*. London: Basic English, n.d.

Mauss, Marcel. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. Trans. Ian Cunnison. Glencoe, Ill.: Free Press, 1954.

McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

Moisés, Massaud. "Machado de Assis e o realismo." *Anhembi* 35, no. 105 (1959):469–79.

Moreira, Thiers Martins. *Visão em Vários tempos:* 1. Rio de Janeiro: São José, 1970.

Morgan, Hennio Birchal. "As personagens e o tempo no *Esaú e Jacó*." *Minas Gerais* (Lit. Suppl.), 2º December 1974, 4–5.

Neumann, Éric. "The Moon and Matriarchal Consciousness." In Augusto Vitale et al. *Fathers and Mothers: Five Papers on the Archetypal Background of Family Psychology*, 40–63. Zurich: Spring Publications, 1973.

Nunes, Maria Luisa. *The Craft of an Absolute Winner: Characterization and Narratology in the Novels of Machado de Assis*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1983.

———. "Time and Allegory in Machado de Assis' *Esau and Jacob*." *Latin American Literary Review* 11, no. 21 (1982):27–38.

Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologies of the Word*. London: Methuen, 1982.

Ornstein, Robert E. *On the Experience of Time*. Middlesex: Penguin, 1969.

Osta, Winifred H., and Michael Fody, III. "The Anima Figure in the Later Novels of Machado de Assis." *Kentucky Romance Quarterly* 26 (1978):67–79.

Pacheco, João. *O realismo* Vol. 3 of *A literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Cultrix, 1965.

Param, Charles. "Jealousy in the Novels of Machado de Assis." *Hispania* 53 (1970):198–206.

Patai, Daphne. *Myth and Ideology in Contemporary Brazilian Fiction*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1983.

Pearson, Carol, and Katherine Pope. *The Female Hero in American and British Literature*. New York: Bowker, 1981.

Post, Henrique Howens. "El autor brasileño. Machado de Assis y el mito de Sísifo." Trans. Pilar Gómez Bedate. *Revista de Cultura Brasileña* 1, no. 3 (1962):185–95.

Pratt, Annis, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Trans. Lourdes Ortiz. Madrid: Fundamentos, 1977.

Quiggin, A. H. *The Story of Money*. London: Methuen, 1958.

Rabello, Sylvio. *Caminhos da província*. Recife: Imprensa Universitária da Universidade de Recife, 1965.

Rego, Enylton de Sá. "The Epic, the Comic and the Tragic: Tradition and Innovation in Three Late Novels of Machado de Assis." *Latin American Literary Review* 14, no. 27 (1986):19–34.

Renshaw, Park. "O humor em *Iaiá Garcia* e *Brás Cubas*." *Luso-Brazilian Review* 9 (1972):13–20.

Riedel, Dirce Cortes. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

Ruthven, K. K. *Myth*. London: Methuen, 1976.

Sant'Anna, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

Scholes, Robert E. *Structuralism in Literature: An Introduction*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1974.

Schüler, Donaldo. *Plenitude perdida: uma análise das seqüências narrativas no romance* Dom Casmurro *de Machado de Assis*. Porto Alegre: Movimento, 1978.

Speck, Paula K. "Narrative Time and The 'Defunto Autor' in *Memórias póstumas de Brás Cubas*." *Latin American Literary Review* 9, no. 18 (1981):7–15.

Tanner, Tony. *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1979.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

Tomashevsky, Boris. "Thematics." In Lee T. Lemon and Marion D. Reis, trans. and ed. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, 61–95. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.

Traugott, Elizabeth Cross, and Mary Louise Pratt. *Linguistics for Students of Literature*. New York: Harcourt, Brace Jovanovich, 1980.

Val, Waldir Ribeiro do. *Geografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1977.

Vellinho, Moysés. *Machado de Assis. histórias mal contadas e outros assuntos*. Rio de Janeiro: São José, 1960.

Villegas, Juan *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1973.

White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1978.

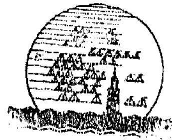
Woll, Dieter. *Machado de Assis*. Braunschweig: Westermann, 1972.

فهرس المحتويات

صفحة

صفحة

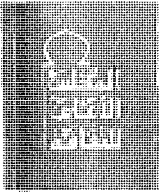
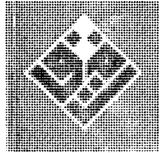
صفحة



طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٤٦٦ / ١٩٩٧

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 235 - 992 - 8)

Retired Dreams

Dom Casmurro, Myth and Modernity

PAUL B. DIXON

رغم أن **دون كازمورو** ، رواية غنية الطبقات ، تعالج مسائل مثل الإيمان ، والحقـيقة ، والمعرفـة ، والفن ، والدين ، والسياسـة ، فهى فى المحل الأول قصـة حب بين صبىّ (بنتـو) وصبيـة (كابيـتو) . وبعد أن يتـغلب الحب على التحدى الكبير الأول (وكان نذرًا دينيًا نذرته أم الصبى ، وكان يتناقض مع تفتح وتحقق وانتصار قصة الحب) ، يدمره التـحدى الكبير الثانى (الشك فى إخلاص كابيتو) ، ويتحول الصبى العاشق إلى دون كازمورو (المنسحب إلى داخل نفسه) الذى يروى قصة الحب بعد أربعين سنة .

وكتاب **الأسطورة والحداثة** بحث للأدب بوصفه تحويلاً للأسطورة من حيث طبيعة هذا التحويل وتجلياته ووسائله وقواعده ، من خلال تطبيق نقد الأسطورة على رواية **دون كازمورو** . والأسطورة قصة تتألف من موتيفات كلية عبر ثقافية تتمثل فى نماذج أصلية ، وتتضمن حقائق أو معتقدات بشأن الحياة ، والموت ، والخـير ، والشـر . وهكذا يغـدو مفـهـوم الأسطورة ، المرتكز على النمـاذج الأصلية ، ومـفهـوم التعبـير الأدبى ، بوصـفه تحويلاً أو تحـويرًا للأسطورة ، وسيلتين لدراسة كليـات وجزئيات الأدب . ويساعد هذان المفهـومان فى تحديد طبيعة الاهتـمامات التى تشارك فيها رواية دون كـازمورو الأدب العالمى العظيم ، وفى تحديد كيف تكشف هذه الكليات عن نفسها بأسلوب قائم بذاته ، وكذلك فى تفسـير بعض الثنائيات المفـاهيميـة الهامة فى هذه الرواية : الجـوهرى ضد النسبى ، والبدائى ضـد الحديث ، وغير الواقعى ضـد الواقعى ، حيث يتطابق العنصر الأول فى كل ثنائية مع المكوّن الأسطورى البدائى ، والعنصر الثانى مع الواقع المعاصر الذى يجرى تصويره .

الغلاف : عماد حليم